

25006
A MAGYAR SZEMLE
KINCSESTÁRA, 58. SZ.

709



VELENCE

MULTJA ÉS MŰVÉSZETE

IRTA
GLATZ KÁROLY

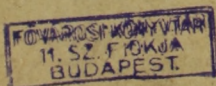
BUDAPEST
MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

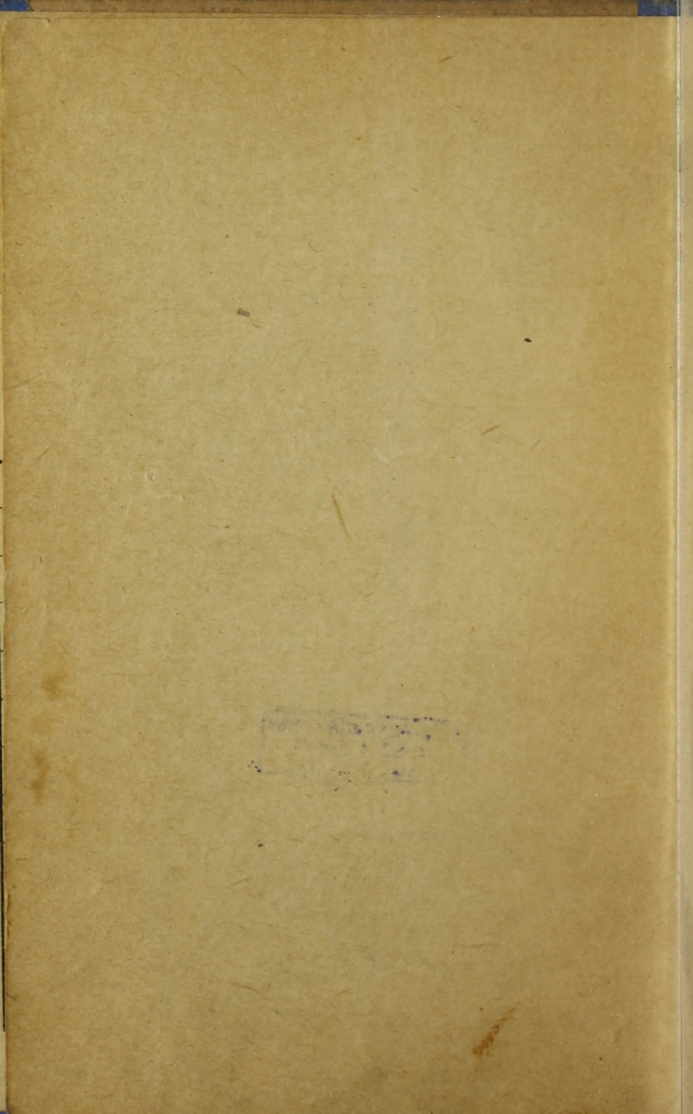
709

L950

Σ

252 p14





A MAGYAR SZEMLE KINCSESTÁRA



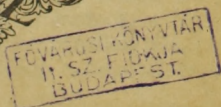
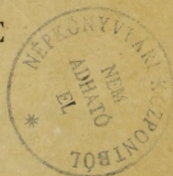
252914

VELENCE

MULTJA ÉS MŰVÉSZETE

IRTA:

GLATZ KÁROLY



BUDAPEST, 1929

KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

225006

252914



FŐVÁROSI KÖNYVTÁR
II. SZ. FLOKIA
BUDAPEST

Magyar Tudományos Akadémia
Könyvtára 4490/1958 SZ.

A Magyar Szemle Társaság tulajdonában lévő „Old
Kenntonian Style” anyadúccokkal szedte és nyomta a
Fővárosi Nyomda Részvénytársaság

VELENCE MULTJA ÉS MŰVÉSZETE

ELSŐ FEJEZET

VELENCE TÖRTÉNETE

Aquileiától Ravennáig az Adria északnyugati szöglete jórészt mélyen fekvő posványos, mocsaras terület, melyet az Adriába ömlő folyók hordalékai egyenetlenül töltöttek föl. Néhol homoktorlaszok húzódnak a tengerparttal szemben, az úgynevezett „lidók”, melyeket a folyók torkolatai meg-megszakítanak. Ezek mögött sekélyes vagy mélyebb nagy vízfelületek vannak, a „lagunák”. A lidók védő öve mögött a mélyebb s a tenger friss, élő vizével állandó összeköttetésben levő lagunák szigetein keletkezett Velence.

Az V. században, a népvándorlás idejében, Aquileiának, Altinumnak és Pádúnak lakosai e vidékre menekültek a nyugati gótok és hunnok, a VI. században pedig a keleti gótok és longobárdok elől, itt letelepedtek, új életet kezdtek, főleg halászattal és kereskedelemmel foglalkozva.

A mélyebben fekvő szigetcsoporton (Rialto, Olivolo, Dorsoduro, Spinalunga, ma Giudecca), amelyen később Velence naggyá fejlődött, ekkor csak néhány halász élt.

A letelepülők megélhetése nehéz volt, mert mielőtt a földet megművelhették, a süppedékes, fővényes talajt száraz területté kellett alakítaniok, sövényvel, gáttal meg kellett kötniök, a vizeket le kellett csapolniok

és bárkáik számára védett helyről és jómaguknak táplálékról kellett gondoskodniok. Szerencsájukra a vízimadár, hal és só biztos megélhetést jelentett addig is, míg a megkötött területek gyümölccsel és főzelékkel is elláthatták őket.

A letelepült nép új környezetében csodálatos gyorsasággal eszmélt hivatására: a tenger sója nemcsak a napi megélhetést jelentette számára, hanem a biztos jövőt is, és a tenger végtelensége nemcsak a holnap gondnélküliségéről, hanem a jövő dicsőségéről is mesélt neki.

A szigeteken szétszórt lakosság lassankint összébb tömörült s a VII. század végén helyzete biztosítására a városok vezetői, a tribunok fölé a görög császár a *dux*-ot a későbbi *doge*-t helyezte, mivel a terület Bizánc egyik provinciája volt. A VIII. század elején (726) azonban egy lázadás után Bizánc belenyugodott abba, hogy a *doge*t a tribunok és a papság válassza. Bár a *dogenak* a görög császárságtól való függése idő multával egyre lazult, uralkodásának külső jellege címben, szertartásban, ruházatban már csak azért is bizánci maradt, hogy a díszes külső tekintélyét emelje. A *dogenak* eleinte Heraclianában, később Malamoccon és 814-től a Rivo-Alton volt a székhelye, mert e kis sziget legkevésbé volt kitéve a tenger és az ellenség támadásainak. Néhány közelebb fekvő szigetet csakhamar híddal kapcsoltak össze. Az elhagyott szigetek régi családjai lesznek aztán a már kialakulni kezdő Velence legősibb nemesei.

A *dogek* hatalma kezdetben csaknem korlátlan volt és nemsokára családjukban örökölhetővé is igyekeztek azt tenni. Emiatt azonban élet-halál harcot vívtak a régi arisztokrata családokkal, amelyek folytonos hatalomra való törekvésükkel és cselszövényeikkel valóságos kis Bizánccá tették Velencét. Zsarnoki uralma miatt kellett buknia számos *dogenak*, köztük IV. Pietro Candianonak is, kit 976-ban fiával együtt kegyetlenül meggyilkoltak. Az 1032. törvény aztán egyszer és

mindenkorra véget vetett a dinasztikus politikának. Ettől az időtől kezdve alakul ki Velence sajátos arisztokratikus köztársasága.

A IX. század közepén a szigetvárosok közt Velence már politikai központ és hogy 50 évvel később Grado hanyatlani kezdett és 100 évvel azután Torcello, Velence addigi legnagyobb kereskedelmi riválisa is elpusztult, rohamos fejlődésnek indult. Földrajzi fekvése és kezdődő politikai szerepe a legvérmesebb reményeket kelthette benne. Itália és Bizánc, a szlávok, görögök és rómaiak közé ékelődve, már a természet is arra szánta, hogy összekötő kapocs legyen Kelet és Nyugat között. Államalkotó bölcsesége éppen abban nyilatkozott meg, hogy helyzetét nemcsak hogy elég korán észrevette, hanem hogy azt kereskedelmileg és politikailag annyira és oly gyorsan ki is használta, hogy az 1000. év határán Velence már mint virágzó és gazdag kereskedőváros ismeretes.

Az új város fejlődését nagyban siettette Szent Márk evangélista földi maradványainak megszerzése. A szigetváros lakossága ez eseményben egy régi mondájának csodás megvalósulását látta s e perctől kezdve Szent Márkot védőszentjéül tekintette. Így egyesült a monda valóraválásában a vallásos és hazafias érzés, mely hálája kifejezéséül már 828-ban templom építésére ihlette e népet és dogéját, Parteciacó Justinianust.

Mikor Nagy Károly Itália ura lett, Velencének döntenie kellett, vajjon a nyugati civilizációba kapcsolódjék-e, hogy tehát germán- és hűbérbirtok legyen-e, vagy pedig megmaradjon bizáncinak, tehát lényegileg függetlennek. Bár a frank-római császár, talán a Rialto kivételével, rövid időre Velencét is elfoglalta, ez 812-ben fölszabadult s így kicsúszott a hatalmas császár befolyása alól.

A IX. és X. században mindamellett éppen függetlenségének és kereskedelmi politikájának érdekében igyekezett jó viszonyban lenni utódaival. Míg azonban a német-római császárokkal jó barátságban volt,

addig a bizánci császárral szemben súlyos kötelességet kellett teljesítenie, mert hajóhadával támogatnia kellett hadi vállalkozásait. *De e kelletlenül végzett kötelességet is nagyszerűen tudta kamatoztatni, mert Kelettel való kereskedelmének ekkor vetette meg alapját.* A X. századtól kezdve már hivatalos támogatással hozott Bizáncból selymet, szőnyeget, fegyvert, drágaköveket viszont Keletre utaztában bort, sőt, rabszolgát szállított. Velence így csakhamar Kelet és Nyugat között a legélénkebb csere-kereskedelem közvetítője lett. Mikor aztán (ugyancsak a X. századtól) Német-, Olaszország és a görög császárság közt a levélközvetítés szabadalmát is megszerezte, ráléphetett a messzitekintő politika útjaira is, mert bepillantást nyerhetett az államok politikai, gazdasági és kereskedelmi életébe.

Nagyságának megalapítója a harmincadik doge, II. Pietro Orseolo (991—1005), Szent István kortársa volt. Ő nyitotta meg és biztosította az Adriai-tengert kereskedelme számára. Megtagadva a dalmatoknak és horvátoknak az eddigi adófizetést, a dalmát városokat Zárától Raguzáig meghódolásra kényszerítette. *Ettől kezdődik hatalma az Adrián.* A hódítás boldog érzése büszke és szép ünnepben nyert szimbolikus kifejezést: az Adriai-tengerrel való eljegyzés ünnepében, melyet minden évben nagy pompával tartottak meg. A doge ezentúl Velence és Dalmácia hercegének hívatta magát. Tekintélye hatalmával nőtt. Fia a bizánci császár unokahugát vette feleségül. A fiatal német császár, III. Ottó látogatása is emelte büszkeségét. Még ellenségei, a normannok is magasztalták gazdagságát és nagyságát.

Velence fejlődésének a politikai viszonyok is kedveztek. A görögök szövetségében (a durazzói ütközetben) megsemmisítette a normann hajóhadat, mely a nyílt tengertől el akarta zárni, mire a görög császár hálából birodalma összes kikötőit megnyitotta előtte (1082). *Ettől az időtől kezdődik Velence világkereskedelme.*

De legnagyobb sikereit, mint az ekkor megindult keresztes háborúk hadiszállítója, a politikai és kereskedelmi lehetőségek reális kihasználásával érte el. Nem a jámbor, áhítatos népek csodaszámba menő vállalkozásának lelki rúgója, a keresztényi élet áhítata ihlette meg, hanem az üzlet szédítő kilátása. Reményében nem is csalódott: ő szállította a keresztes vitézeket a Szentföldre, ő élelmezte, s bár a nagy eszme alig lelkesíti, katonailag is támogatta őket, csak hogy szabadalmat nyerjen a Szentföldön való kereskedelemre. Ez engedélyt Bouillon Gottfriedtól 1100-ban meg is kapta, mire szédületes gyorsasággal rendezkedett be és használta ki az új keleti területeket, gondoskodva arról is, hogy se adót, se vámot ne fizessen.

Jeruzsálem elvesztése után újra talált módot arra, hogy az összeköttetést fönntartsa: ügynökei Jeruzsálemig, Damaszkuszig, sőt még Bagdadig is eljutottak, hol a XII. században a kalifával és a mohamedánokkal olyan kereskedelmi szerződést kötött, mely a keresztény államok kárára volt s amely miatt azok meg is botránkoztak. De Velence nem törődött a világnézetből fakadó etikai ellentétekkel, sem a pápa egyházi átkával. A latin Keleten, vagyis a keresztes hadjáratok alatt a hitetlenektől elfoglalt területeken gyarmatokat alapított, Bizáncban egész városnegyede volt és Szíria összes kikötőiben berendezkedett.

Kereskedelmét illetőleg azonban Alexandria volt számára a legfontosabb hely, honnan India és Arábia áruit szállította Nyugatra: fűszerfélét, drágakövet, gyöngyöt, elefántcsontot, aranyat, selyemkelmét. Itt 1207-től éppen olyan hatalmas és sok kíváncsiságot nyert kolóniát alapított, mint Bizáncban. De mert a keleti árúknak a Földközi-tengeren át Egyiptom közvetítésével való megszerzése sok akadályba ütközött, nemsokára új és pedig szárazföldi utak keresésére kényszerült. E föladatot Marco Polo oldotta meg (1271—1295), aki a XII. században keletkezett új mongol birodalmon át jutott el Indiáig és Kínáig. Ez

út fölfedezésének kereskedelmi jelentősége Velencére nézve oly nagy volt, hogy Marco Polot nemzeti hősként tisztelték.

Mindenütt, hol lábukat a velenceiek megvetették, nemcsak ügyesen kicsúsztak a feudális szolgálatok és adók alól, hanem sok tekintetben annyira a hódító fölényes szerepét játszották, hogy a XII. század végén a görög császárság tekintélyét már-már aláásták. Ezzel annyira fölkeltették a bizánciak féltékenységet és boszúját, hogy Commenos Manuel császár Dalmácia elfoglalásával válaszolt. 1171-ben kitört köztük a háború, mely ugyan békével végződött, de a Bizánccal való virágzó kereskedelmet több évre megszakította.

E rést használta föl Pisa és Genova arra, hogy a kegyvesztett velenceiek pozícióit elfoglalja. Velence látva, hogy eddigi munkájának eredménye kockán forog, otthon pedig a magyarok és a Hohenstaufok veszélyeztetik létét, merész sakkhúzásra határozta el magát: *a görög császárság meghódítására*. E fennhéíázó tervet történetének legkimagaslóbb alakja, a 80 éves Enrico Dandolo doge valószínűsítette meg. Politikai genialitásának kedvezett a szerencse. 1201-ben szerződésileg vállalta a negyedik keresztes hadjárat vitézeinek szállítását Egyiptomba, mivel azonban a megállapított díjakat nem tudták megfizetni, maga állt a keresztesek élére és a pápa átkával nem törődve, a magyarok birtokában lévő Zára ellen vezette őket, hogy aztán Bizánc ellen menjen. *Bizánc elesett (1204, április 12); rengeteg kincsével pedig a Szent Márk bazilikát díszítették a velenceiek*. Dandolonak nem kellett a görög császári trón: minden gondja csak az volt, hogy olyan császár kerüljön arra, ki hazájának érdekeit nem zavarja. E hódításnak nem a busás anvagi haszon, hanem az volt a legfontosabb eredménye, hogy biztosította a Velence és Bizánc közötti tengeri utat. Dandolot, mint Velence legkiválóbb hőst temették el Bizáncban, 1205-ben, a Hagia Sophia templomban, melyet Bizánc

nak szinte felével és Kréta-szigetével együtt velencei birtokká lett.

Velence a hódításból csak olyan részeket tartott meg, amelyek jövőjét biztosították. Az értékesebb szigeteket, köztük Krétát, hadászatiilag is megerősítette és egyes velencei arisztokratáknak adta hűbérbirtokul. Berendezkedett a Márvány-tenger partján, sőt benn a szárazföldön is. Bizáncban, az Aranyszarv mellett egész velencei negyedek alapított több templommal és egy hatalmas fondacóval (1220). A politikai egység hangsúlyozására a doge képviselőjéül podestát nevezett ki.

De Velencét egyszerre váratlanul elhagyta szerencséje. A háttérben mind több ellenség leselkedett, míg végre Paleologus Mihály, niceai császár ravaszul fölhasználva a velencei hajók távollétét, — Bizáncot elfoglalta (1261). Az új császár kedveltjei pedig nem a velenceiek, hanem a genovaiak lettek, akik a Krétáért folytatott küzdelemben vesztesek maradtak és akik ezért bosszúból az új császárral kötöttek nagy kiváltságokat biztosító kereskedelmi szerződést. E sorsfordulat, e megalázás, de legfőképpen az Aegei-tenger szigeteinek elvesztése, arcába kergette a vért Velencének. Mikor aztán a genovaiak a Fekete-tenger legkeletibb partjáig is eljutottak, a velenceiek hadüzenettel válaszoltak. A harc majdnem egy évszázadon át változó szerencséivel folyt, s bár Velence a chioggiai háborúban végveszélyben volt, a torinói békekötést mégis az ő győzelmével kötötték meg (1381).

E harcokban Dalmácia megtámadása miatt ellenségei közt volt Nagy Lajos magyar király is. A több ízben megújuló küzdelem szintén a torinói békével fejeződött be. Velence 7000 arany adót fizet évenként Nagy Lajosnak és Dalmácia magyar birtok marad.

Mikor aztán Velence a Carrarak, Viscontiak és a Scaligerek ellen folytatott harcokból győztesen kerülve ki, Paduát, Vicensát, Veronát, Bassanot és Feltrét is megszerezte (1404—1406), mint szárazföldi hatalom

is számottevő lett. Erre pedig talán nem is gondolt volna, ha a Pó torkolatának szabad hajózása kérdésében Bologna ellene gáncsot nem vet. Új riválisát azonban könnyen leverte (1273), s ahogy a szárazföldön körütekintett, azonnal tisztában volt új céljával: szárazföldi hatalmának kiterjesztésével. A szerencse kedvezett, mert az aquileai patriarcha leveretése után megszerezte az egész Friault, Dalmáciát pedig Zsigmond király idejében véglegesen visszahódította a magyaroktól. De a szerencsében már ott kísértett a pusztulás csirája, mert amikor e területek megtartása miatt zsoldos csapatokról és fizetett vezérekről kellett gondoskodnia, szinte sorsszerűen készítette elő saját népének erkölcsi hanyatlását.

Velencében béke és háborus párt keletkezett. Ennek vezetője az öreg *Tommaso Mocenigo* doge, ennek a fiatal *Francesco Foscari* lett (1423—1457). Utóbbi győzött. Harmincnégy évig tartó uralkodása folytonos háborúval telt el. Ez volt a condottierik aranykora. Háborús politikája azonban Velencét hatalmának tetőpontjáról (XV. század) a hanyatlás lassú, hosszú útjára sodorja, mert Itália nagy részét ugyanakkor teszi halálos ellenségévé, mikor Bizáncnak török kézre jutásával egész keleti hatalma meginog (1453).

A század vége felé az általános politikai helyzet a franciáknak a félszigeten való megjelenésével még nehezebbé vált. Amikor pedig Velence ellen a *cambrayi* liga is megalakult (1508), megdöbbenve eszmélt a felosztás lehetőségére, bár a harcot minden nagyobb területveszteség nélkül fejezte be (1516). De a törökök további előnyomulását nem tudta megakadályozni, mert ezek balkáni és Fekete-tenger melléki kereskedelmét már megsemmisítették, majd Cyprus és Kréta kivételével minden keleti birtokát elvették, úgy hogy levantei hatalmának megszűnésébe bele kellett nyugodnia. Legvégzetesebb azonban rá nézve az az esemény volt, hogy a portugálok az Indiába vezető utat Afrika megkerülésével fölfedezték (1498). Árúit, me-

lyeket a törökök miatt maga is drágán fizetett meg, most még drágábban kellett eladnia, mire vevői rendre elhagyták és Lisszabonba mentek olcsó fűszerért. Még mind e megalázás ellenére is tartotta magát Alexandriában, de mikor az is megtörtént, hogy hajói teljesen üresen tértek vissza Keletről, mert a portugálok minden fűszert elszedtek előle és a törökök a hősiezen védett Cyprust is elfoglalták (1571), kénytelen volt kudarcát beismerni.

Szívósságát semmi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy még az összehalmozódott óriási veszteség sem tudta alapjában megingatni. Ellenkezőleg, azonnal felismerte, — ha nem is a további gazdagodás, de legalább a megélhetés biztos forrását: már régen virágzó luxuserőiparát fejleszti tovább és teljesen iparúzó államnak rendezkedik be.

A törökök újabb hódítása megdöbbenetette a keresztény Európát. Róma, Spanyolország, szövetkezve Velencével, meg is indította a háborút ellenök. A döntő összütközés Lepantónál 1571. október 7-én volt és a szövetségesek győzelmével végződött. Mégis Velence keleti hatalmából a XVII. század elején csak Kréta és az Archipelagos néhány szigete maradt meg és a török veszély ezt is állandóan fenyegette. Bármennyire került is Velence a törökkel való összeütközést, a század közepén mégis 25 évig tartó háborúba bonyolódott. Utolsó nagy erőfeszítésében a legkétségbeejtőbb eszközökhöz folyamodott. De támogatást sehonnan sem kapott s 1669-ben elvesztette Krétát és az említett néhány szigetet. E megaláztatásban csak az a fölemelő vigasza lehetett, hogy e harcokban sok olyan nagy hőse volt, ki a nehéz megpróbáltatás napjaiban jobban szívén viselte szerencsétlen hazája becsületét, mint annak üzleteit. E harcok szentelték a Mocenigok nevét dicső emlékezetűvé.

A lejtőre jutott Velence most már gyorsan zuhan végzete felé.

Az 1671-iki békétől nem várhatott megváltást:

minden részvét nélkül szentesítette súlyos veszteségeit. Mikor 1683-ban a keresztény államok lelkiismerete végre komolyan megmozdult, a megmozdulás Velencét utolsó dicsőségéhez juttatta. A törökök ellen alakult Szent Liga háborújának egyik legnagyobb hőse az ő gyermeke, *Francesco Morosini* volt. Ő *Velence utolsó nagy embere* († 1694). A *karlovici béke* (1699) elismerésül Velencének adta Moreát és az Aegei-tenger szigeteit. De csak 30 évig tudta e birtokokat megtartani: kizsákmányoló politikája és nyugati kereszténysége miatt a lakosság annyira meggyűlölte, hogy a törököt hívta ellene segítségül. 1714-ben kitört a harc, s *Velence* új hódításait végképp elvesztette. A *passzarovici béke* (1718) keleti hatalmának teljes pusztulását jelentette.

Velencét már csak a zsákmányra éhes szomszédok egymásra való féltékenysége tartotta meg, de kormányzási rendszerének avultsága, belső életének etikai hiányai teljesen megérlelték a bukásra. A Franciaországból ide is eljutó demokratikus forradalmi eszmék itt is megbontották az új idők szellemének már meg nem felelő régi rendet. A legjellemzőbb az volt, hogy *Velence, mintha csak rossz álmoknak vette volna a rá sötétlő valóságot, szünni nem akaró gondtalan mulatozásban élte napjait. Ezzel a Velencével könnyű volt Napoleonnak elbánnia. „Nem akarok több inkvizíciót és szenátust látni, ez a kormányzat elévült, el kell pusztulnia!”* — mondta a város követének. Hiába akart *Velence* — régi hagyományaihoz híven — a győztes hadvezérrel pénzben kiegyezni, el kellett fogadnia Napoleon föltételeit. A nép megszabadítójaként üdvözölte őt és elégette az Aranykönyvet, mint a régi uralom szimbolumát. A *campoformói béke* aztán (1797) megszüntette a több mint ezer éves köztársaságot. 1798 január 18-án az osztrák hadsereg bevonult Velencébe. Utolsó dogeja, *Lodovico Manin* fővegét ezekkel a szavakkal adta szolgálának: „Tartsd meg magadnak, nekem már nincs rá szükségem!”

Velence azonban nehezen tűrte a reakciós uralmat. A 48-as forradalmak hatására itt is fellázadt a nép, reformokat kívánt és Manin Dániel vezetésével kikiáltotta az új San Marco köztársaságot. Az osztrákok azonban 1849-ben újra bevonultak s a várost mindaddig birtokukban tartották, míg a nemzeti eszme hatása alatt megindult mozgalom őket onnan ki nem űzte és Velencét az olasz királyság, az „Unita Italia” szerves egészébe be nem olvasztotta. Az ezer éves köztársaságot I. Napoleon szüntette meg, — az új szabadságot III. Napoleon támogatása szerezte meg, aki az osztrákoknak königgrätzi veresége után a bécsi békében Velencét felszabadította az osztrák uralom alól. 1866 november 7-én Viktor Emmanuel király a nép határtalan öröme közt vonult be Velencébe.

MÁSODIK FEJEZET

VELENCE ALKOTMÁNYA ÉS VISZONYA AZ EGYHÁZHOZ

Velence kormányzása a XI. század elején csaknem monarchikus. Élén a doge áll korlátlan hatalommal. De mivel hatalmával az arisztokrácia és a nép nemsokára szembekerül, a 976-iki forradalom és az 1032-ből származó első törvény a zsarnokságra és az örökösödési monarchiára való törekvést végleg elfojtja. Ugyancsak 1032-ben ellenőrzésül két tanácsost jelölnek ki a doge mellé, ami első megnyilatkozása a későbbi velencei alkotmányt jellemző legfőbb tulajdonságnak: a bizalmatlanságnak. A XII. század forradalmi megvetik alapját azon kormányrendszernek, mely egy óramű bonyolult szerkezetéhez hasonlóan egymással szoros kapcsolatban álló minden tényezőjével olyan arisztokratikus köztársaságot teremt, melynek párját nem találjuk a történelemben.

A legfőbb hatalom a tisztán patriciusokból álló Nagy Tanács kezébe megy át. Ennek tagjai csupán azon régi családok leszármazottjai lehetnek, akiknek nevét később a híres „Aranykonyvbe” (1506) bevezették. Mivel a Nagy Tanács tagjainak nagy száma miatt fontos ügyek gyors megvitatására nem volt alkalmas, erre a célra a *Senatus* testülete szolgált, melynek a Nagy Tanács 600-at is meghaladó tagjaival szemben csupán 300 tagja volt. A *Senatus* hovatovább az állam intézkedő szerve lett. Az indítványokat a 26 tagból álló *Colleggio* (*Signoria*) terjesztette a *Senatus* elé. A *Colleggio*nak a dogen kívül a nagy kancellár (*Cancelliere grande*), a bolcsek (*savii*), a bíróság (*Quarantia*) három tagja és négy titkár (*secretario*) volt a tagja. Az ő kezükben volt a törvény előkészítő és végrehajtó hatalma is.

Es mi volt a doge hatalma? Címe, ruházata, külső megjelenése fejedelmi, de csak a signorián át kormányzott és a folytonos ellenőrzéssel a köztársaság legmegkötöttebb tisztviselője volt.

A XIV. század elejére tehető a Tizek Tanácsának (*Consiglio dei Dieci*) a kialakulása. Ez kezdetben csak bíróság volt, azonban fokozatosan a legfőbb ellenőrzést is magához ragadta, hogy az állam biztonságát kifelé és befelé is a legkérlelhetetlenebb eszközzel is megvédje. Működését titokzatosság vette körül, ami természetes is. E tanács lett az arisztokratikus állam főpillére, mely mellett aztán a három állami inkvizitor hivatala alakult ki. Ez inkvizitorok nevét csak a tizek tudták. Ők voltak a külső és belső kémszervezetnek és általában a titkos politikának rettegett irányítói, akikről az emberek csak annyit tudtak, hogy céljuk elérésére a legkíméletlenebb, legembertelenebb eszközöktől sem riadnak vissza.

Egy ember egyedül nem intézkedhetett semmi-
ben, hogy a magánérdek a közösség nagy érdekével szemben ne érvényesülhessen. Mindenkit hasznossá tettek és pedig ott, ahol a leghasználhatóbb volt. Ez

volt Velence erejének legnagyobb titka. E nagy egységnek egyetlen árnyékoldala az volt, hogy a szakadatlan ellenőrzés az embereket bizalmatlanná, féltékennyé tette egymás iránt. Ám ennek a lelket ölő árnyéknak is volt — ha lehetne mondani — fényoldala, mert ebből fejlődött ki a *velencei politikának legjellemzőbb művészete: a hallgatni tudás.*

Velencében a diplomácia valóságos tudomány lett. Már a XII. századtól kezdve utasításokkal küldi megbízottait a külföldi udvarokba. E követek legfőbb utasítása e pár szóban foglalható össze: „Jól láss és jól beszélj!” Az időszakai tudósításokon kívül visszatérésükkor összefoglaló jelentést is kellett tenniök, melyet nagy ünnepségek között olvastak föl a dóge és a tanácsok jelenlétében. Ezekből már sokat ki is adtak. A velencei követek e jelentéseihez csak a pápai nunciosokéi hasonlíthatók.

A patriciusok után rangban a *polgárok* (cittadini) következtek s ezek után a *nép*. A polgárok a kancelláriában hivatalhoz is jutottak; közülök választották a főkancellárt, aki szerepénél fogva közvetítő volt a nemesség és a nép között. A *népnek semmi beleszólási joga nem volt az állam ügyeibe*, de viszont törődtek anyagi jólétével és kívánságokkal halmozták el. A XIII. században alakultak ki véglegesen a *céhek*, melyek már a gyermekek munkára való alkalmazását is ellenőrizték.

Velence lakói elejétől fogva a nyugati kereszténység hívei voltak. Városalapításuk kezdetén, a XI. és XII. században a grádói patriarchatus lelki vezetése alá tartoztak. 774-től Olivolo szigetén külön püspökséget kaptak. Ebből lett 1451-ben a megszüntetett grádói helyett a velencei patriarchatus.

A velenceiek áhítatos, jámbor emberek voltak, de gyakorlati, kereskedelmi életre berendezett lelkiségükben nem tudott gyökeret verni a miszticizmus. Szent Miklós ereklyéi hazahozatalának a leírója így szól Velencéhez: „...egyik szentedet ügyes csalással

szerezted meg, a másikat nyílt erőszakkal és mégsem volt ez lopás vagy csalás, mert nem rossz szándék irányított cselekvesedben, hanem a szentek iránti tisztelet és a vallásos lelkesedés.” Így szereztek meg a velenceiek Szent Márkus, Szent Theodoros és Szent Rókus ereklyéit is. *A vallásosság és hazafiság teljesen összeolvadt Szent Márk tiszteletében*, de ha kenyértörésre került a sor, akkor mindig az állam érdeke győzött.

Az egyház hittételeit, lelkiekről szóló intézkedéseit elfogadta, de léte utolsó napjáig erőlyesen tiltakozott minden olyan kísérlet ellen, mely politikai és kereskedelmi érdekeivel ellenkezett. Sehol sem volt a papságnak olyan csekély befolyása az államéletre, mint itt. És a papság mégis, a pápa fenyegetése ellenére is, hű maradt hozzá, mert különleges velencei érdekeit megvédte. Pedig ugyancsak megrendszabályozta a Signoria. Nem engedte meg, hogy politizáljon; hogy világi hivatalt vállaljon; korlátozta az egyházi birtokok növekedését; az egyházi ünnepek számát és idejét is ő szabta meg és ha a pápa egyházellenes cselekedetért átokkal sújtotta, lelkiismeretét azzal nyugtatta meg, hogy amit tett, hazája érdekében tette.

Mind e ridegség ellenére az egyház Velence kedvenc gyermeke volt, kit külsőleg elbecézett, gyönyörű ruhákba öltöztetett, kiért az állam és az egyház is sokat áldozott. De gondja volt arra, hogy a fejére ne nőjjön. Így játszott egymás kezére az egyház és az állam.

HARMADIK FEJEZET

A VÁROS KÉPÉNEK KIALAKULÁSA

A Rialton és a körülötte lévő szigeteken kialakuló Velencében már a IX. században megvolt mai képének az alapja. A mai Szent Márk-tér falusias színvetű volt, szőlők, kertek, gazdasági épületek voltak rajta, de a várost jellemző három főépület, a Szent Márk Bazilika, a Palazzo Ducale és a Campanile már a IX. századtól épülőben volt. A Rialton kívül is fejlődött a város, a szigetek is lassankint benépesültek, új templomokat is építettek.

A XI. század elejéig főként egyszerű faházakat építettek. Hogy tartósabb kőházakat emelhessenek, a Karszt gazdag szuroktartalma miatt nehezen rothadó fenyőből valóságos cölöperdőt vertek az iszapon át a szilárd földig, hézagait kövekkel tömötten kitöltötték, majd borona-rácsozatot tettek rá s erre az alapra építették a falakat. A szárazföld nagyrészt ekkor még meghagyták kertnek és legelőnek. A legápoltabb kertek egyike a mai Piazzetta volt: közepén csatorna húzódott, melyet Ziani doge töltetett be 1172-ben. Már ezidőben itt állították fel azt a Keletről hozott két márványoszlopot, melyek egyikére később Szent Márk szárnyas oroszlánját, a másikra Szent Theodor szobrát helyezték. A mai óratorony helyén hatalmas bodzafa, a Merceria végén lévő S. Salvatore helyén pedig nagy fügefafa állt. A lovasok ehhez kötötték lovaikat, ha a Merceriába akartak menni.

A Merceria kivételével a város nem volt kövezve,

252914

a pocsolyákban disznók heverték. Mindamellett a hatóság mindent megtett a tisztaságért és a közbiztonságért: a szűk utcákat saját költségén világította, a betegséget terjesztő iparágakat a szélekre telepítette. A leprásoknak és más undort keltő betegeknek nem volt szabad a hidaknál és a templomok kapujánál áll-dogálniok, hogy az idegeneket ne riasszák el. Mivel a szárazföld aránylag kevés, tehát nagyon értékes volt, a házakat kezdettől fogva keskenyen magasra, — és hogy egymást erősítsék, — szorosan egymás mellé építették, vigyázva arra, hogy a vízi átjáróknak, a kis kanálisoknak helyet hagyjanak. A kanálisokat és lagunákat, mint Velence létének főfeltételeit, gondosan védték a homoktorlaszoktól.

A kis vízi utcák (riók) a legnagyobb és legszebb utcába, a Canal Grande-ba torkollanak, amely közvetlen kapcsolatban van a nyílt tengerrel. Ez a fő-utcája Velencének. Két partján kezdettől fogva a patriciusok palotái sorakoztak. Ezek nem várszerű épületek, mint ugyanezen időben más országokban, mert a közállapotok a várakkal való védekezést itt fölöslegessé tették. Térszűke miatt nem is lehettek monumentális nagyságúak; a gazdagodó lakosság tehát nem az épületek várkastélyszerű tömegnagyságával, hanem azok szinte játékszerűen elbecézett frontdíszítésével és az anyag drágaságával, nemességével akart hatni. És hatott is. De érezték a monumentális épületek szükségességét is: így keletkeztek a pietisztikus célzatú, félig világi, félig egyházi szellemű testvér-egyesületek épületei, a „scuolák” (céhek). Ami a külső és belső díszítést illeti, legtöbbet természetesen Bizánc-tól tanultak.

A város eredeti, különös jellege, a világ minden más városától elütő külső megjelenése már korán, a XIII. századtól kezdve oda csalogatta az idegeneket. Volt valami meseszerű, valami fantasztikus a város-

képben, amit aztán idők folyamán tudatosan is fejlesztettek. A sok, színre és fajra, öltözetre, szokásra, különféle: fehér, fekete és olajbarna nép piaci mozgalmasságában, színeinek festői tarkaságában olyan szokatlan, exotikus és nemzetközi jellegű volt, amilyent máshelyt Európában nem lehetett látni.

A Rialto körül volt a város leggazdagabb, legforgalmasabb negyede, az igazi belváros. Itt vannak a XII. és XIII. századból megmaradt legrégibb paloták is, mint a *Loredan* és *Dandolo-Farsetti*, a régi *Fondaco dei Turchi*, a *Falier* és a *Canal Granden* a keskeny *Enrico Dandolo* palota. A XIV. és XV. században ezek mellé sorakozott a *Ca' D'oro* (1421—1434), a *Contarini-Fasan*, a *Pisani* vagy *Foscari* palota. A XVI. században épült a Rialto-negyedben a *Fondaco dei Tedeschi* és a *Camerlenghiék* palotája, a *Fabbriche Vecchie* és *Nuove* és 1591-ben a Rialto fahídja helyett a ma is meglévő kőhíd. E században a *Canal Granden* is újabb paloták épültek, mint a *Vendramin-Calergi*, a *Grimani* és a *Corner* (1532).

Általában a XVI. századtól kezdve rohamosan fejlődik a város. Mindenek előtt a Szent Márk-tér várt meg rendezésre. Először is eltüntették falusi jellegét s körülötte csaknem szabályos téglány alakban nagyszerű épületeket emeltek. Így már 1496-ban a *Mercuria* bejáratánál az *Oratornyot*, 1495—1517-ig a régi *Procuraziát*, 1536-ban a *Piazzettán*, a pékek üzleteinek helyén a *Biblioteca*t s kissé tovább, a halárusok és mézárások helyén a *Pénzverdét* (*Zecca*). 1569-ben eltüntették a *Palazzo Ducale* árkádjai alatt levő üzleteket, 1582-ben lerombolták a régi Szent Márk-kórházat és helyébe az új *Procuraziát* építették. Így nyerte a Szent Márk-tér mai alakját, melyet nemcsak az ízlés, hanem a szükség ösztönszerű érzése varázsolt a világ legszebb „színpadává” és „báltermévé”.

A paloták mellett a XIII. századtól kezdve a díszes templomok egész sora keletkezett, csaknem 100. A XIII. század elején kezdték építeni a *San Giovanni e*

Paolo-t és a *S. Maria dei Frarit*. 1290—1348 közt épült a *S. Maria del Carmine*. A XV. századból való a *S. Maria dei Miracoli*, a *S. Zaccharia*, a *S. Giobbe*, a *S. Giovanni Crisostomo*, a *S. Salvatore*. A XVI. századból a *S. Giorgio dei Greci*, a *S. Giorgio*, a *Redentore*. A XVII századból a *S. Maria della Salute* és még egy sor kevésbbé jelentős templom, melyek mindenikében azonban van néhány értékesebb kép vagy szobor. A várost díszítették a félig egyházi, félig világi épületek is: a *Scuola di S. Marco*, *Scuola di S. Giovanni Evangelista* és a *Scuola di S. Rocco*.

Velence kényszerítette először a zsidókat egy területre, a *Giudecca-ra* (zsidó sziget), mert saját üzleti érdekeit féltette tőlük. Ezt a rendszert utánozták aztán más országok is.

A színes képet, amelyet a templomok, a patriciusok és velük versenyző polgárság épületei nyújtottak, a *Canal Granden* s a kanálisokon fekete gondolák tarkították. E gondolák a XV. századtól nyerték mai formájukat a jellegzetes sátorral és orral. A XVI. század végén gyönyörű élénk színű, drága díszítésű drapériában több mint tízezer gondola siklott a vízi utcákon, olyan festőiséget kölcsönözve Velencének. különösen este, fáklyafénynél, amilyent sehol a világon nem lehetett látni. És az egyforma fekete gondolák mennyi sötét titkot takartak el, melyeknek kezdőszálai gyakran az ólomkamrákig vezettek! E képet már csak kiegészítette, genre-szerűvé részletezte a mindennapi élet forgataga: a zöltség- és a halpiacon, a szűk *Merceriában* a vásárló vagy bámuló emberek sokadalma.

A kép még távolról sem teljes. A velencei ember otthonát is meg kell tekintenünk, mert ami drágát és szépet magára és palotája külsejére nem rakhatott, azt palotája belsejében helyezte el. Az egész palota legfontosabb része a fogadóterem volt, melynek művészi hatását a különféle színű márvány-intárziás pa-

dozat és a márvánnyal szegélyezett ajtók emelték. A lakosztályok berendezése hasonlóan pazar. S mily elragadó volt e paloták kőcsipkés loggiáiból a kilátás a Canal Grandera! Sokan áldoztak a gyűjtőszenvedélynek is. Több patricius és főpap palotája tele volt ritka kézirattal, értékes képpel és régiséggel, de a gazdagabb polgárok palotái sem maradtak el nagyon a patriciusokéi mögött.

E szép paloták művészi keretében ugyanolyan gazdag és pompás volt a lakók ruházkodása is. A legdrágább és legszebb anyagok a legdivatosabb földolgozásban kápráztatták el társaságban, bálokon és ünnepeken az embereket.

Mikor a köztársaság első századaiban az előkelők összeházasodásával a bizánci erkölcs, szokás és divat is elterjedt, az egyszerű életű, igénytelen halász és kereskedő velencei nép megdöbbsent Selvo dogaressa elkápráztató és egyben megbotránkoztató megjelenésén (XI. század): drága ruházatában, nagyvilági szokásaiban, testi ápoltságában olyan, eddig soha nem látott asszonyi jelenség volt, kit pompával emelt szépségeért csak irigyelni és utánozni, „észvesztő bájosságáért csak démontól megszállt” nőnek lehetett tartani, hiszen kezeit kesztyűvel fődte, illatos vízzel mosdott és az étkezésnél aranyvillát használt! Azonban ez az első megdöbbenő csodálkozás hamar elmúlt.

A velencei nő híres lett Európaszerte, nemcsak szépsége, temperamentuma és kedélye, hanem ragyogó, milliókat érő ékszerei, drágagyöngyei és ruhája miatt is.

Volt azonban kivétel is: Michieli dogaressa nem testi szépségével és drága ékszereivel, hanem lelki gazdagságával, egyszerűségével és szelídségével ragyogott. Az ő példája azonban nem hódított. A XII. század Velencéjét még jobban elragadta a fényűzés vágya. A XIII. és XIV. században tovább fokozódott a pompa szeretete, a vagyon csillogtatása. A XV. század aszszonyainak fényűzése ellen már nemcsak a pátriárka,

hanem a tanács is erélyesen tiltakozott. A velencei nők azonban nem jöttek zavarba: a pápához írt kérésükben a város dicsőségére, tehát hazafiságukra hivatkozva kérték ő szentségét, hogy „ad proficuum et honorem Venetiarum” engedje meg az eltiltott ékszer-viselést. Így találkozott a hazafiságban a „haszon” és a „dicsőség”.

A luxus fejedelemnője most is a dogaressa volt. Őt követték és egymásközt versenyeztek a patriciusok asszonyai. Természettől sötét hajukat vöröses szőkére festették, hogy még üdébbek és színesebbek legyenek. Testtartásuk előkelő, mozgásuk könnyed és kecses: költők és művészek ihletői. Nem oly méltóságosan szépek, mint a római nők; nem oly szellemesek, mint a firenzeiek, de mindeniknél hódítóbbak, mert volt egyéniségükben valami különös varázs, ami csak velencei volt.

A XVII. és XVIII. században a fényűzés annál is inkább fokozódott, mert még Velence férfi-előkelősége sem akart a rokokó-divat világversenyében „dics-telenül” elmaradni, pedig e század uralkodója már nem a férfi, hanem a nő. Soha divat ennyire nemzetközi nem volt. E kor legkeresettebb mestere a fodrász és a táncmester. A divatrevüt már ismerték.

Pompás volt az étkezés is. Lakomáik nemcsak dúsak, hanem festőiek is voltak, amint azt *Veronese* képei bizonyítják. Különösen az asztaldíszítésben remekeltek kifogyhatatlan leleményességgel.

Valóban, a velenceiek nemcsak a politikának és a vagyonszerzésnek, hanem az élni-tudásnak is valóságos művészei voltak.

A kereskedelem és a ragvogás gondja azonban nem merítette ki az életüket. Ha Itália legfőbb városához, különösen Firenzéhez és Rómához viszonyítva, elkésve léptek is fel abban a tudományokért és művészetekért való nemes versengésben, melyet főleg a renaissance indított meg, mégis csak megjelentek, hogy ha nem is a klasszikus tudományokban, de a művészetekben,

elsősorban a *képírásban*, világgraszoló eredményt érjenek el. Ők is szívesen fogadták a Keletről Itália felé menekülő humanistákat, kik a XIV. század végén a görög nyelvet tanították és a görög bölcsélet eszméit terjesztették, de mert ezek ideális gondolkozását és az ő praktikus észjárásukat egymástól világok választották el, nem hatottak rájuk olyan termékenyítően, mint a föllendült természettudományok. Ezek gyorsan mutatkozó eredményeiben ugyanis hamar fölismerték az üzleti lehetőséget. Bizonyára nem ideális lelkesülés volt az oka annak, hogy csaknem egyik napról a másikra a kartografia és a tipografia mesterei lettek. A XV. század utolsó tizedében, miután már 1469-ben bevezették a könyvnyomtatást, több mint húsz könyvnyomda ontotta az illusztrált műveket a világ minden tája felé. A tudós és gyűjtő Bessarion kardinális hagyatékával vetették meg alapját a *Bibliotécának*, *Szent Márk könyvtárának*. Ettől kezdve ide gyűltek össze a tudósok eszmecserére, „disputá”-ra. Ezek között Paolo Sarpi, a politikus-szerzetes nemcsak kiváló jogtudós, hanem matematikus, fizikus és anatomus is volt, kit Galilei mesterének, sőt atyjának nevezett.

A XIV. század közepétől, éppen a humanisták hatására, nagy gondot fordítottak az iskolákra, különösen a páduai egyetemre, hol a természettudományok művelése mellett Dantet, Petrarcat, Boccacciót is magyarázták. Természetesen a tudomány és művészet áldásaiban főképpen a patriciusok részesültek, kik ha nem is lettek valóságos szakemberekké a humánus tudományokban, mint a rómaiak vagy firenzeiek, általában intelligensek, műveltek voltak.

AZ ÜNNEPLŐ ÉS MULATÓ VELENCE

A velencei ünnep — akár egyházi, akár világi, azaz hazafias — a város külső képének kiegészítője és a szórakozásnak csak egy másik formája volt, mely ájtatossággal, megilletődéssel kezdődött és legtöbbször a tánc meg a bor mámorával végződött.

Az első ünnepek kialakulásának még gyakorlati célja volt: az ifjúságot elsősorban azért gyakorolták az íj-lövésben, mert ez ügyességnek a város védelmében esetleg hasznát is láthatták. A XIV. század kezdetétől csónakversenyek is voltak. Majd botversenyt, ökölvívást, birkózást és birkaviadalt is rendeztek. Különösen szépek és színesek voltak a tornajátékok. A doge koronázása már a IX. századtól pazar ünnepélyes keretek közt történt. Ugyancsak szép volt a doge kivonulása ünnepélyes alkalmakkor, a követek vagy idegen fejedelmek fogadtatása. Megünnepezték Konstantinápoly elfoglalását, az áruló Marino Falier elítélését is.

Az egyházi ünnepekből is fényes ünnepélyeket csináltak, jórészt hatalmas processziókkal. Valóságos népünnepély keretében ünnepelték meg szent csütörtökön az aquileiai pátriárka fölötti győzelem emlékét. Szép és látogatott volt a február elsején megtartott Mária-ünnep is.

Legnemzetibb és legnagyobb ünnepük az Adriai-tengerrel való eljegyzés, mely a XIII. század végétől vált rendszeressé, s amelyet a mennybemenetel napján ünnepeltek meg. Este fényes lakoma volt a Palazzo Ducaléban, melyen a Signoria és a külföldi hatalmak képviselői vettek részt.

Mind ez ünnepeket és ünnepélyeket jókedvben és változatosságban fölülmulta a XIII. századtól szokásban lévő híres velencei karnevál, amely később karácsonytól a böjt kezdetéig, sőt a XVIII. században félévig tartott és már annyira szabados lett, hogy a Signoria sem tudta kellően megfékezni. Ezen idő alatt mindenki csak maszkban jelent meg esténként a tereken. Patricius, plebejus és a sok idegen egyenlő jókedvvel tombolta itt ki magát, s végül egyetlen elbódult tömegbe kavarodva tűzijátékkal, házardjátékkal fejezte be a karnevált.

Magánösszejöveteleken szerették a szatirikus paródiákat (momarie), melyek később allegorikus sze-

reppel és tánccal nyilvános terekre is kikerültek. Sokféle táncuk volt, de a régi komolyakat és méltóság-
teljeseket idők folyamán a pajzán, sőt vad, ízzóan
szenvedélyes táncok egész sora váltotta föl, különösen
a XVIII. században, mint amilyen a furlana és a
monferina. Legkedvesebb szórakozó helyük azonban a
színház volt. Az első színházat 1565-ben építették. Fő-
kép a népies színjátékokat kedvelték, melyekben ve-
lencei néptípusok szerepeltek. A XVIII. században
Goldoni (1707—1793) velencei tájszólásban írt szín-
darabjaiért lelkesült mindenki. A róla elnevezett kis
téren álló pompás bronzszobra a szeretetreméltóan
könnyelmű, bohém jókedvnek annyira klasszikus kife-
jezése, hogy a mindig mámoros XVIII. század Velen-
céje szimbolumának is tekinthetjük. Szerették és mű-
velték a zenét is. Az 1581-ben, a doge jelenlétében
előadott ünnepi-cantate a mai opera előfutárja.

A XIV. és XV. század Velencéjének nagyon rossz
híre volt Itáliában: Villani a velenceit perfid fajnak,
Boccaccio, akire pedig nehezen lehetne prűdériát bi-
zonyítani, minden gonoszság azilumának nevezte. Csak
Petrarca beszélt róla naív elragadtatással.

A családi élet tisztasága annál fantasztikusabb
mese lett, minél inkább közeledtek a XVIII. század-
hoz. A háziasszony szerepét átvette a renaissance mű-
velt, raffinált, szellemes, de semmi társadalmi korlátot
és erényt nem ismerő nagyvilági hölgye.

Mint Rómában és Firenzében, épp úgy világiasod-
tak el Velencében is az egyház emberei s a vallásos kul-
tusz megtartása csak kénytelen formalitás, ünneplési
alkalom lett. A kolostorok sem voltak már a csendes
visszavonulásnak, az önmegtartóztató, istenes életnek
tisztá menedék- és imaházai. Hiába kísérletezett Róma
megreformálásukkal, Bizánc tanítványait még Savona-
rola se tudta volna megdöbbszerezni, őszinte áhítatra
kényszeríteni, Karneval hónapjaiban maszkjukat el-
dobatni.

NEGYEDIK FEJEZET

VELENCE ÉS A MŰVÉSZETEK

1. Az építészet

Velence kezdettől fogva inkább volt az élet, mint a tudomány és a művészet városa. A művészet sohase vált olyan lelki szükségévé, mely nélkül élete üres és értéktelen lett volna. Életszükségévé csak akkor lesz, mikor lelke nemesebb vágyait az érzéki lobogás teljesen elfojtja: a Tizián, a Veronese, de különösen a Tiepolo idejében. A renaissance hír- és dicsőségvágya nem érkezett el még hozzájuk, mikor náluk már megvolt, bár más forrásból buggyant föl és táplálkozott, mint Itália többi államában: a hirtelen gazdaggá és hatalmassá lett Velence gyönyörködni akart saját gazdagságában és gondoskodott arról, hogy a világ tudomást szerezzen róla és irigyelje.

A szépet önmagáért önzetlenül kereső ember befelé él és épít. Még monumentalításra törekvő középületeiben is megnyilatkozik e szándék önzetlensége, hogy nem önmagát akarja ünnepeltetni, hanem az eszmét, melyet az a középület kifejez. A bizánci ízlésen nevelkedett Velence jó tanítvány volt, korán elárulta bizánci hajlamait nemcsak a hatalom kérdésében, hanem életfelfogásában is. Összes épületén ugyanazt a jelleget találjuk még változatosságában is: a kifelé-élés vágyát. Épületei nemcsak azért néznek a Canal Grandera, mert az természetes, hanem elsősorban azért, hogy mi, a szemlélők, össze tudjuk egymással tulajdonosuk gazdagságát és ízlését hasonlítani. Tekintete végigsiklott Európa udvarain és megelégedéssel állapította meg, hogy a művészeket fizeti úgy mint Róma, Firenze, vagy Páris és hogy asszonyaik vannak oly elegánsak és szépek, mint a francia uralkodókéi, ha ugyan nem szebbek.

Végig bolyongva ma a Canal Granden és a szűk

utcákon, mindenütt az enyészet mementójával találkozunk. Több templom mind jobban ferdülő harangtornya pillanatra megállítja lélekzetünket: ha eldülne! A legtöbb templom meztelen, félben maradt porladozó téglá- és kőfalaival hiába várja a befejezést: a drága márványburkolatot.

Ahogy a Canal Grande hajlásaival egy-egy palota sor ragyogó és vibráló tükörképével ma is élénkbe tűnik, azt se leírni, se lefesteni nem lehet, mert lelkesedésében az író is, a festő is vagy túloz, vagy torzít. Milyen lehetett a látvány e paloták építése idejében, mikor a homlokzatok márvány betéteinek, a tetőzetnek és a szeszélyesen épített kivillanó kéményeknek a színe még frissebb, még élénkebb volt, mert a nap még nem szívta ki erejét és a vaporetto kőszénfüstje nem tompította piszkos szürkévé a hófehér márványt!

Velence legrégibb meglévő temploma az V—VI. században épített ó-keresztény bazilika, a *S. Giacomo di Rialto*, melyet többször átépítettek. A román stílust variálják az első magánépületeken is. Ilyen a XII. századból való, de erősen restaurált *Palazzo Doria* és *Palazzo Giustinian*. A legszebb kései román stílusú palota a XIII. századból a *Fondaco dei Turchi*. Régi stílusában átépítve sejteti, hogy milyen lehetett az eredeti. Ugyancsak a XII. századból, a román stílus korából való a *Palazzo Dandolo* és a *Palazzo Loridan*. A gótikába való átmenetet mutatja a *Palazzo Falier* (a Campo St. Apostolin) a XIII—XIV. századból.

A franciskánusok építették a *S. Maria dei Frari*-t és a dominikánusok a *San Giovanni e Paolot* a XIII. század elején égetett téglából, fehér márványszegezlyel, szerkezeti és formai harmóniájában megzavart gót stílusban, amely éppen a kolduló szerzetesek révén jutott el Velencébe. A velencei nép az egyszerű, lemondó szerzeteseket fölkarolta, de a világnézet, melyet ők képviseltek, ellenmondásban volt a kialakulni kezdő velencei pszihével. E velencei lélekben nem volt

meg az áhíthatnak az a minden földi kísértést legyőző benső ereje, amely a gótikus templom formáinak magasbatorító eszméjére és érzésére tudta volna bírni nemes extázisában Istent látó hitét. Még a legegységesebb stílusú *S. Maria dell' Orto*-ban se csendül tiszta harmóniába a kései gótikus homlokzat szerkezeti és díszítő eleme.

A bizánci-ravennai-típus mintájára építették az első *Szent Márk bazilikát*, a *San Theodoro* román stílusú templom helyén, 830-ban. Ami elhozható nemes anyagot és díszítésre alkalmas töredéket Altinóban, Aquileiában és Ravennában, Itáliában, Dalmáciában és messzi Keleten találtak, azt mind beleépítették. A bazilika későbbi különféle stílus-elemei, a román, a lombardiai, a gót, sőt a renaissance és a barokk is mind a bizáncihoz alkalmazkodtak. Ez alkalmazkodásnak az eredménye az a különös harmónia, mellyel sehol a világon máshelyt nem találkozunk. Ünnepeyes, előkelő aranytónusban olvad föl a templom belsejének komor színpompája, ellentétben a külső formák zavaró szaggatottságával. Amilyen kicsinyes, nagy játékszernek hat kívülről szinte aggodalmat keltő lenyomottságával, annyira meglepi az embert belsejének öblösége, hatalmas téréreztetésének a művészete. A Márkus-templommal egyidőben, 976-ban, — de aztán külön is 1105-ben — tűzvész pusztította el a régi *Palazzo Ducalet*. Legrégibb, a tengerre néző része, a XIV. század első feléből való; a *Piazzetta* felőli kései gótikus homlokzatát a Buon építész-család építette hozzá ugyanazon stílusban, *Rizzo*, *Lombardi*, *Sarpagnino* és talán *Bergamasco* fejezte be. 1574 és 1577-ben azonban a tűzvész újra megrongálta s főképp *Antonio dal Ponte* és *Palladio* renoválta, a hatóság kívánsága szerint megtartva régi jellegét.

A *Palazzo Ducale* túldíszes kései gótstílusú főbejárata, a *Porta della Carta* a Buon-család műve (1439). Az udvar új meglepetést tartogat számunkra: itt már a korai renaissance uralkodik, csupán a még

Buon-építette kis tornyon, a *Torricelló*-n jelentkezik a gótika. Buonnal, Rizzóval és Lombardóval három különböző tudás, temperamentum és ízlés egyesült a munkában, jelezve a „velencei”, teljesen egyéni korai renaissance megjelenését.

A Palazzo Ducale művészi hatása egységes, sőt monumentális, jóllehet a teherviselés fordítottsága eleinte zavarja az embert, mert a párkány-támasz nélküli alsó oszlopok azt az érzést keltik, mintha a nagy súly alatt a földre kellene süllyedniök.

A San Marco dicsekvő bizánci stílusával csodálatosképpen nem hatott termékenyítőbben sem az egyházi, sem a világi építészetre. Az egész XIV. század és a XV. század első fele a „velencei gótstílus” korszaka. A XIV. századból való a Palazzo Contarini-Fasan, a Manolesso-Ferro, a Gritti, a Barbaro (modernizálva), a Giustiniani, a Morosini, a Porta del Paradiso, a Casa del Tintoretto, a Palazzo Da Mula, a Contarini delli Scrigni, a Gazzoni és mindenek fölött a sokat emlegetett Ca' D'Oro, Velence legszebb gót palotája, loggiáinak finomrajzú kőcsipkéivel.

A gótika e virágzása és szelleme között nem a lelki kapocs volt a lényeges, hanem a dekoratív lehetőségek kihasználása. Ugyanezt lehet mondani csaknem a velencei renaissance építészetről is: díszítő elemekben gazdag formakincse már azelőtt elvegyült a gótikával, mielőtt egyetlen velencei eszmélt volna arra, hogy új ízlés, új világnézet előhírnökével van dolga.

A XV. század beköszöntése Velence hatalmának és gazdagságának a legmagasabb ívelését jelezte. Velence e gazdagságát ki is használta s csak úgy ontotta a megbízást új művészi alkotásra, hogy szép legyen, hogy a világ legszebb városa legyen. Itt is érezték néhányan az új idők friss lehelletét, de az új művelődési mozgalomnak, a renaissancenak általános jelentősége még akkor se volt, mikor Velence a festészetben az európai vezető szerepet Tiziánnal átvette. A velencei

korai renaissanceban a gótikus elemek mellett román, sőt keleti elemek is érvényesülnek. Az igaz, hogy a folytonos körültekintésre a körülmények is kényszerítették az építészeket: minden tervük megfogadásánál már előre számolniok kellett a tér szűkösségével, tehát azzal, hogy amit alkotni fognak, annak nem távolról, hanem közről kell hatnia, ami az új stílusnál is a részletező, dekoratív elemeknek és nem a nagy harmonikus vonalaknak és tömegeknek a hangsúlyozását követelte. Az új stílus első emlékei újra az egyházi épületek. Ezek közül a legrégebbi a *San Zaccharia*, melyet még a IX. században emelt kápolnának a helyén kezdett építeni kései gót stílusban A. Gambello és ismeretlen építész, talán Martino Lombardo fejezett be korai velencei renaissanceban. Művelődés-történetileg is nevezetes ez a templom, mert az ehhez tartozó kolostor fejedelemasszonya, Agostina Morosini ajándékozta azt a drágakövekkel ékes, finom ötvösmunkájú fejdísz P. Gradenigo dogének látogatása emlékéül, melyet aztán doge-koronának avattak föl. A *Giobbe*-templomnak különösen a kapuja figyelemreméltó és belső térhatásában monumentális a *S. Giov. Crisostomo* (1483), a *S. Giov. Elemosinario* (1525) és különösen a *San Salvatore* (1506—1534). Nemes és nyugodt hatású a *Scuola di San Marco* homlokzata. Egyike a legfigyelemreméltóbb korai renaissance-épületeknek a *Pietro Lombardo* kívül-belül színes márványbetétes és szerkezeti egységében csaknem egyedülálló kicsiny temploma, a *S. Maria dei Miracoli* (1481—1489). A régi *Prokurácia* épülete a boltívek hosszú sorával mint a Márkus-tér kerete — inkább megnyugtató, mint művészi hatású. Említésreméltó a megrongált *Fondaco dei Tedeschi* is. A velencei korai renaissance tipikus alkotása a paloták közt a kis *Palazzo Dario* (1450), amely színes és változatos formájú márvány-intarsiáinak szokatlanul játékos könnyedségével és festőiségével még a legközőnyösebb embert is megállítja. Már méreteiben is nagyobb és komolyabb

a Contarini delle Figure (1504), a Manzoni és a Corner-Spinelli (1500), a Malipiero (1500) és a Camerlinghi (1525). A masszívítás komolyságával, a formák harmonikus szépségével hat a Palazzo Vendramin (1481—1509).

Mikor az érett, virágzó renaissance első pár követé a veronai születésű Sanmicheli (1484—1559) és a firenzei Jacopo Sansovino (1486—1580) Velencében letelepedett, csak folytatnia kellett elődei hódító munkáját. És mit tudott volna Sanmicheli, a felsőolaszországi renaissance egyik elsőrangú mestere, a nagy Bramante tanítványa, a komoly Pal. Corner Mocenigo és a nagyszerű Palazzo Grimani építője még alkotni, ha nem kellett volna Velence erősítéseinek az újjáépítésével és megerősítésével bajlódnia! Az antik épület előkelőségét és megnyugtató biztonságát ő hozta Firenzén át a lagunák városába. Stílusa azonban túlkomoly, tehát idegen volt a velencei pszichének, mert háttérbe szorította a díszítést és kárpótlásul olyan építészeti elemet hangsúlyozott, amely iránt Velencének nem volt érzéke: a szerkezetet, a résszel szemben az egészet. Úgy látszik, hiába lett volna ideje, mert nem akadt volna annyi dolga Velencében, mint amennyi a könnyűbbvérű Jacopo Sansovino-nak akadt, aki a renaissancenak nem komor fönségét, hanem mosolygós derűjét mentette át Velencébe, mikor az aszkétikus hajlamú VI. Adorján elől elmenekült. Alig nézett szét új hazájában, azonnal tisztában volt hivatásával. Nyugtalan, szabadságra vágyó szelleme találkozik Velence lelkével, amint találkozik a Tizianéval is. Észrevette, hogy Velencének pompa, ragyogás, napsütés kell. Tehát arra igyekezett, hogy emelje azt a pompát és ragyogást, amely már megvolt. Az alkalmazkodás azonban ártott nagy tehetségének: a monumentális épületek és szobrok mellett olyanokat is hagyott hátra, melyek nevére árnyékot vetnek.

Amikor azonban témája érdekelte, jellemző ereje nem hagyta cserben: a Biblioteca-nak, a Zeccá-nak ere-

deti rendeltetése rá van írva nemcsak belső tagozottságára, hanem külső megjelenésére is. A Bibliotéca: végtelen hosszúságra tervezett boltíves oszlopsoraival mint ha a tudásvágy végtelenségét akarná szimbólizálni. Komoly, masszív és mégis előkelő a dór-oszlopos árkádos földszinti rész, és díszes, de túlterhelés nélkül való az emelet karcsú ión-oszlopsora. A hangsúlyozott elemek előrehozása, a diszkrétén háttérbe vonuló formákkal az árnyék és fény festői játéka páratlan a maga nemében. Monumentális épülete még a *Pal. Corner della Cà Grande* és a *San Giorgio dei Greci*.

A velencei virágzó renaissance legnagyobb építésztehetsége azonban nem ő, hanem a vizenai születésű *Andrea Palladio* (1518—80), az architektonikus változatosságnak és a tér művészetének egész Ó-Itáliában legnagyobb mestere.

Lelke tele volt a nemes szépség azon derűjével, mely emelkedettségében már a fönséget érinti. Csupa törvény, harmónia és önmérséklet, aki nem azért jött Velencébe, hogy a sok üres bizánci hiúsághoz alkalmazkodjék, hanem azért, hogy apostola legyen azoknak az eszméknek, melyeket Róma romjaitól tanult. A *San Giorgio Maggiore* komoly, klasszikus stílusú átépített templom (1566—), de a *Redentore* nemes egyszerűségével a csaknem ékesen szóló némaságig leegyszerűsített formanyelvével, különösen belső térmegoldásával, annyi cifraság után Goethere is megnyugtatólag hatott. Horizontális tagozottságú, megnyugtató ritmusa a gótika vertikális, csaknem égbeszálló, zenévé váló mozgásritmusának igazi ellentéte. Csakhogy míg ez az érzés hevétől isteni látomásban és falakat rengető Te-Deum-ban tör ki, addig az az ima néma meghatottságával simogatja lelkéhez a fényárban úszó szentélyt, — amely az antik világban az Apollóé volt. Vajjon hányan értették meg Velencében ezt a halkszavú imát? Ma félrehúzódva, elhagyottan, idegenül, élő vádként néz át ez a templom a szegényes Giudecca partjáról az egykor gazdag, mindig ünneplő Velencére, mely legna-

gyobb művészet nem értette meg, mert világszemléletüket szakadékok választották el egymástól.

Palladio még részt vett Michelangelóval, Vignolával, Scamozzival és Sansovinóval a *Ponte Rialto* pályázatán, de mert ő is nagy versenytársaival együtt szépségre és nem merészségre törekedett, a hídát *Antonio dal Ponte* építette föl (1588—92). És azért is, mert a környezet már meglévő architektonikus képéhez ő alkalmazkodott a legjobban. Az ő műve Velence első rustika-kő épülete is, a fogház (Prigioni), mely J. Sansovino *Zeccá*-jának a szerencsés továbbfejlesztése.

Vicenzo Scamozzi Procurazie nuove-jában Sansovino Bibliothéca-jának a hatásától nem tudott szabadulni. Ugyancsak a *Pal. Contarini degli Strigni*-ben se tudott eredeti lenni: ebben meg Sansovino *Pal. Cornerét* utánozta. A szobrász *Al. Vittoria* is épített palotát, a *Pal. Balbi*-t, de újat már ő se mondott.

Újjal egy új egyéniség, a képzett, de szertelen képzeletű *Baldassare Longhena* (1604—1682) ajándékozta meg Velencét. Az ő művészetében jelentkezik hangosabban a barokk szelleme. És győzött, mert megértette, hogy Velence meg akarja tartani, sőt fejleszteni akarja festői jellegét. Tehát megbontja az egyenes vonalat — a „Redentore” vonalainak a nyugalmat és erős fény- és árnytöréseivel emeli az épület festői elemeit. Méretben is monumentalitásra törekszik, a részletes apró díszítésről se mond le, csak hogy hízelegjen a bizánci örökségnek, hogy tessenek annak, aki közelről, de annak is, aki távolról nézi alkotását. Főműve a centrális szerkezetű *Chiesa Sta. Maria della Salute* (1630—1656), mely köré csoportosul még néhány jelentős templom: a *Chiesa Ospedaletto* (1674) és a *S. Maria degli Scalzi* és több világi épülete: a hatalmas *Pal. Pesaro* és *Rezzonico*, továbbá a *S. Giorgio Maggiore zárdájának* a lépcsőháza, mind J. Sansovino barokksejtéseinek öntudatossá tévése és továbbfejlesztése, klasszikus vonatkozásaiban Palladio nemes formáira való emlékezéssel.

A „*Salute*” szerencsés fekvésénél fogva is egyike Velence leghatásosabb épületének. Alaprajza eredeti, fölépítése bátor, lendületes, s bár a szépvonalú főkupola volutái mozgalmassá, életteljessé teszik és nagy árnyékfoltjaival emelik a festői hatást, az első pillanat meglepődése után zavarják az összhatást az addig észre se vett hátsó kupolával és annak két tornyával együtt. Említett palotái erőben és ünnepi, dekoratív megjelenésben a velencei palotaépítészet legmagasabb fejlődését jelölik, mert G. Belloni *Dogana di Mare*-ja már nem mutat további fejlődést.

2. A szobrászat

A szobrászat a középkorban az építészet szerves kiegészítője, dísz, mely az épület organizmusából csak lassankint szakad ki és válik önállóvá a festészettel együtt. A velencei szobrászat emlékeiben — épügy, mint az építészetében — kései antik, ó-keresztény és bizánci elemek vegyülnek. Jelentéktelenebb, bár még mindig jellemző reliefszerű állatfiguráktól, sematizált növénylevelektől és gyümölcsöktől eltekintve, az ó-keresztény időkől a *San Marco*-ban megmaradt a főoltár fölött lévő szentségház négy alabástrom-oszlópa, melyen vízszintes tagoltságban kilenc mezőre osztott relief látható. Tárnya: Mária és Krisztus története. Román stílusú a *Capello Zeno* négy prófétája és a *San Polo* templom külső falán lévő trónoló *Madonna*, valószínű a XIII. század végéről.

A bizánci és román jellegű plasztikai díszítés mellett már a XIII. század végén jelentkezett a gótika, a *San Salvatore* főoltárának aranyozott ezüst tálán (*Pala d'argento*). A lelki élet már megmozdítja az alakokat s ha elhelyezkedésük még sematikus is, már van bennük élet. Még fejlettebb s a nagyplasztika elég korai megjelenését jelenti a Szent Simon próféta síremléke a *San Simeone Grande* templomban. Toskánai lehelletű gót stílusban mintázott emlék az *Accademia di Belle*

Arti bejárata fölött lévő *Madonna-relief* (1345) és a *Frari templom Capella Corner* bejáratát díszítő trónoló *Madonna*, az őt imádó angyalok között.

A szobrászat további fejlődésének útját a sajátos velencei viszonyok jelölték meg. Fejlődése azzal a kultusszal függ össze, mely a dogekat hazájukhoz s a velencei népet a dogekhoz fűzte. Az ő nevükhöz fűződő háborús politikai vagy kereskedelmi diadalok és sikerek jelölik meg annak az áldozatnak a nagyságát, melyet a doge halálakor a temetéssel, aztán síremlékének elkészíttetésével Velence hozott.

A legszebb templomokban való elhelyezéssel tisztelte meg Velence a halott doget vagy más hőst. Így lett különösen a *S. Giovanni e Paolo*, a *San Marco* és a *Frari* mellett Velence valóságos pantheonja.

Az első síremlék típusa még szerény, de színes, festett, falba épített és néhány szent kezdetleges reliefje díszíti. A *Duccio degli Alberti* síremlékén (*Frari*) a halott szobrát fekvő helyzetben már a szárkófágon látjuk elhelyezve, mint a már említett *Szent Simon* síremlékén, de díszesebb és gondosabb megmunkálásban. Az *A. Dandolo* egyszerű síremlékén először jelenik meg Velencében a toszkánai síremlék-motivum: a halott fejénél a leplet tartó angyal (*San Marco*, 1354). Még gazdagabb új motivumban és gondosabb a kivitelben a *M. Corner* síremléke, melyen már a *Madonna* is szerepel. Ennél is díszesebb kiképzésű a *M. Morosini* gótikus síremléke († 1382). Velence egyik legszebb, bár legegyszerűbb késői gótikus síremléke a *J. Cavalli*-é (*S. Giovanni e Paolo*); a *Paolo delle Massegne* műve a *S. Dandolo* († 1360, *Frari*), és a *San Marco* szentély korlátját díszítő *Mária* és apostolszobrokkal együtt. Ez alakok gondos, naturalisztikus megmintázása, a fejeknek csaknem egyéni jellemzése, a ruházat lágy omlása új idők jövetelét sejteti. Ugyancsak a velencei késői gótika remeke a *Tomm. Mocenigo* síremlék (*S. Giov. e Paolo*).

A templomban való temetkezéssel az egyházi és

világi elem türelmesen megfért egymás mellett s a bibliai témáknak az utcán való megjelenésén senki se botránkozhatott meg, mert a doge palotáját díszítette s mert szimbólikus értelemben nevelői célt is szolgált. A *Noe-jelenet*, amint fiai be akarják takarni, az irgalmasságot; *Ádám és Éva* az almával a bűnbeesést, az emberi gyöngeséget; *Salamon ítélete* pedig a bölcs igazságszolgáltatást jelenti. E szobrok Planiscig megállapítása szerint főképp firenzei művészek alkotásai, és a korai renaissanceba való átmenetet jelzik. Mind nehéz, szűk helyen geniálisan megoldott plasztikai problémák, tele élettél, részletmegfigyeléssel s a *Salamon ítélete* meg éppen szépséggel.

A *Porta della Carta* oszlopdíszítései is erényeknek a megtestesítői, melyek fölött az „Igazságosság” örködik. Az árkádok oszlopfői is a Bátorságnak, az Erénynek, a Művészetnek, Kereskedelemnek, Iparnak, stb. a megszemélyesítői.

1437-ből való a *korai renaissance* egyik legelevenebb, legművészebb hatású, falbaépített terrakotta síremléke (Frari).

A firenzei korai renaissance zseniális mesterének, *Donatellonak* a műve a Frariban lévő *Keresztelő Szent János szobra* (1451). Az aszkéta, a világi életről teljesen lemondó szent az Élet szerelmeseinek a városában! Bizony, nem volt sok keresnivalója Velencében, de úgylátszik, se ő, se Giotto nem törte magát nagyon Velence aranyáért.

A velencei korai renaissance egyik legérdekesebb alakja a veronai születésű *A. Rizzo*. Síremlékei közül legjellemzőbb a *Tron doge* hatalmas, szobrokkal és domborművekkel díszített síremléke (Frari), mely a renaissance hír- és dicsőségvágyának első plasztikai megjelenése Velencében. Istenadta tehetség művészi megnyilatkozása a *Szent Ilona előtt térdelő* és *V. Cappellet ábrázoló* mozgalmas márvány szoborcsoportja a gótikus *S. Apollinare* kapuja fölött (1484), de különösen nagy lelki megmozdulás kifejezője a *Pal. Du-*

cale „Arco Foscari” udvari részének életnagyságú Ádám és Éva aktszobra. Igazi élet, friss természet-megfigyelés és mégis összefoglaló nagy stílus sejtelme jellemzi az Ádám-szobrot s ha még nem is a renaissance atlétája, amint Éva se annak pompázó szép asszonya, már mindkettő legyőzte a gótika szögletességét.

Pietro Lombardo síremlékeiben, mint említett pavotáin is, a díszítések egységes, harmónikus hatást kiváltó kompozíciójával Velence egyik legkiválóbb idegen származású mestere. Bizonyos, hogy ízlése és forma-érzéke finomultabb, képzelete szárnyalóbb, mint az említett úttörőké, kik az antik tanulmányozásában se mélyedtek el annyira, mint ő.

Egyszerű szerkezetében és nyugalmat tükröző, antikra emlékeztető gyászoló nőivel együtt a halál békéjének a kifejezése a N. Marcello doge síremléke (S. Giovanni e Paolo). A dicsőség diadalát a halálon hirdeti a P. Mocenigo doge emlékmű (S. Giovanni e Paolo). Igazi renaissance-gondolat, ahogyan e diadalt a művész kifejezi: a hős admirálist saját szárkofágjára állítja teljes életnagyságban és katonai díszben, hős katonákkal körülvéve. A Lombardo művész-család és az A. Leopardi közös munkája Velence legszebb, legmonumentálisabb síremléke, az A. Vendramin dogéjé (1493). Architektonikus, díszítő és figurális elemek harmonikus egysége e mű s még ha az építészeti rész túlhangsúlyozott is benne, nemes betetőzése a velencei síremlékművészetnek.

A velencei korai renaissance legmonumentálisabb alkotása a Verrocchio Colleoni emlékműve. E szoborral új korszak kezdődik Velence művészetében: betetőzi az egész itáliai korai renaissance törekvéseit és irányt mutat a velencei szobrászoknak. De műtörténetileg is nevezetes, mert Verocchio legutolsó és legszebb alkotása, a renaissance hír- és dicsőségvágyának legtipikusabb megtestesítője.

Ez a szobor nem a lovast és a lovat, hanem az akarat ellentmondást nem tűrő diadalmas egységét áb-

rázolja, mikor emberben és állatban egyszerre feszül a győzelemre és halálra egyformán elszánt élet összes idegszála. Lehetetlenség, hogy aki ezt a szobrot mintázta, ne lett volna maga is elsőrangú lovas. De ha csak modellje volt ilyen tökéletes, annak a modellnek és állatnak engedelmeskednie kellett a művész akaratának, minthogy a Colleoni tekintetéből látjuk, hogy annak felszisszenés nélkül engedelmeskedett egy egész hadsereg.

A velencei virágzó renaissance ünnepelt építésze, Jacopo Sansovino, egyben legnagyobb szobrásza is, Andrea Sansovino és Michelangelo művészetének az ihletettje. A velencei síremlék-alkotásba való bekapcsolódása nem jelent fejlődést. Francesco Venier doge síremléke (S. Salvatore) nem fejleszti tovább a már meglévő nemes hagyományokat: e művön túlságosan megérzik a palota-homlokzatok díszítésével foglalkozó építész telhetetlensége. Már szép együttesbe olvad környezetével a Palazzo Ducale monumentális lépcsőjének két szélén elhelyezett hatalmas Mars és Neptun szobra. Kár azonban, hogy csak az első pillanat hatása kedvező; jelképes jelentésük — amennyiben Mars Velence szárazföldi és Neptun tengeri hatalmának a megiszemélyesítője — többet mond, mint formai kiképzésük. Szerencsésebb volt Sansovino a Loggetta di San Marco négy bronz szobrával, melyek közül Apollo az antik fönséget érinti. Egyénileg, a modellt jobban legyőző alak a Béke géniusza. Testének nemes aránya, s a ruházattal való finom összesímulása a festői hatású fény és árnyék elomlással, de különösen a lehajtott szép női fej beszédes nyugalmaival, igazi ritka ünnepi jelenség. A mester legszebb, legérettebb plasztikai művei a San Marcóban vannak. Kompozíciójában nagy körültekintésnek, megvalósításában szeretetteljes munkának az eredménye a sekrestyébe vezető bronzaitó. Ugyancsak szép munka a négy evangelista főoltár-szobrocskája: testtartásuk, mozdulatuk forrongó belső lelki életnek a kifejezése, érezteti a ba-

rokk szellemet, melynek forrása éppen a renaissance-világszemlélet gondolat és érzéki túlfűtöttsége lesz. E ponton már Velence is figyel: a művészet annyira életszükséglete kezd lenni, hogy a sok mester alig győzi a munkát, — pedig az állam gépezete recseg.

Egész Itália szeme Firenzén, mert onnan sugározza szét alkotó és romboló lelke tűzét a világ legnagyobb és legtragikusabb művész-egyénisége, aki már nem is ember volt, hanem lázadó titán: Michelangelo. Ennek a tűznek a melege érintette és ihlette Sansovint is, de nem égette meg, minthogy megégette a kisebb tehetségeket: Alessandro Vittoriát, Cattaneot, Campagnat, T. Lombardót. Köztük még Campagna a legtehetségesebb. Fő műve azonban, a San Giorgio maggiore főoltára fölött lévő szoborcsoport a mindenséget vállaikon tartó négy evangelistával, modoros, bár el kell ismernünk, hogy az alakok élnek, s hogy teherviselő mozdulatuk energiája a mesterkélt formai ritmusokat kereső kontraposztos elrendezés ellenére is hatásos a Földet lábával alig érintő, csaknem lebegő Isten alakjával együtt. Szébb, mert egyszerűbb eszközökkel dolgozott Campagna a S. Giulianóban lévő márvány-relief szobrával, amelyik a két angyalra roskadó Krisztust ábrázolja. Nagy munkásságot fejt ki A. Vittoria is, aki a hangsúlyozott kontraposztznak és a mozgalmas dekoratív beállításnak Campagnánál is bátrabb mestere. Alakjai mozgalmasságának erőszakos keresése a San Fr. della Vigna szenteltvíztartójának alakjában már a „manieristák” disszonanciájával hat. Valóságos atléta izomzatú Szent Jeromosa (Frari), Szent Antalja (S. Fr. della Vigna), Szent Sebestyénje (S. Salvatore) nem az aszkéta világfölfogásnak a megtestesítője, hanem az ellenreformáció harcos katonája. Híresek voltak szoborképmásai is, de ezek nagy része külföldre került. Ezek között is legértékesebb önarcképe, mely síremlékét díszíti. (S. Zaccharia.) A Sansovinóval már nemességéből vesztett síremlék ízléstelenségbe torzul a Longhena Pesaro (Frari) és

nagyzásba a *Bertuccio dogeknak* a síremlékében (1700?). Túlga­z­dag barokk díszítése csaknem szétveti az egész falat betöltő méreteket. Sajátságos és jellemző, hogy minél nagyobb lett méreteiben a velencei sír­emlék, annál üresebb lett lelki tartalma. A művészet haldoklását a pénz dicsekvése nem tudja késleltetni, vagy éppen megakadályozni.

3. A festészet

Bármennyire be is kapcsolódott Velence az európai eszmeáramlatok életébe, ez élet lüktetésének teljes áramában nem vett részt, mert gazdasági, politikai, erkölcsi és társadalmi multjának hagyományai közül csak olyan elemek rezonáltak a jobbra idegen művészek alkotásaiban megnyilatkozó érzés- és gondolatvilággal, melyek teljesen beidegzett bizánci hagyományaihoz valamennyire alkalmazkodtak. A közelben dolgozó és új világot hirdető Giottoról és Donatellóról tudomást sem vett, de bizonyára hízelgett hiúságának, mikor Pád­ua a nála dolgozó Bartolomeo Buont 1453-ban meghívta, hogy Donatello Gattamelata-szobrát megbírálja.

Hogy Buon mester, „az igazi gótika utolsó velencei művésze” micsoda érzéssel tért vissza Velencébe, nem tudjuk. De éreznie kellett, hogy a Porta della Carta, vagyis „az ornamentika festői rendszerének”, a gótikának a kora lejárt. Az új stílussal már a XV. század kezdetén találkozhatott Buon mester: a San Marcoban láthatta Ghiberti relief-pályaművének és Donatello Dávidjának másolatát. De e másolatok aligha győzték meg arról, hogy ízlése már a múlté. Hanem a Gattamelata-szobra megdöb­bent­hette és kiűthette kezéből a vésőt, mert abban, egyetlen óriási méretben és gesztusban az az erő támadt fel újra kísértetként, amelynek a pogány világ romjain a gótika hadat üzent és amelyet Isten után való nagy sóvárgásával diadalmasan legyőzött.

Ez új szellem győzelme se volt Velencében az építészetben és szobrászatban igazi győzelem, hanem csak divatos tudomásvétel. Győzelemmé akkor lett volna, ha J. Sansovino se alkuszik meg gyáván a velencei lélekkel, hanem Michel Angelo Dávidjának az erejével kényszeríti azt meghódolásra. Mert ez a lélek a fönségig sohasem tudott fölemelkedni. Az ő világa a szépség, a szellem, a derű, az érzéki lobogás világa volt, amelyet nem a forma fejezhetett ki elsősorban, hanem az ő állandóan ünneplő életének és művészi akarásának legfőbb eleme: a szín.

Ennek megértéséhez nem kellett antik kultúra; nem kellett sok hatalmas, méreteiben is monumentális épület; s ha mégis nagy falfelületre törekedett, azt nem a művészet szeretetéért, hanem önmaga ünnepléséért tette. Így jutott a velencei képírás óriási terrekhez és falakhoz, amelyek — ezer szerencséjére — a művészeket nem elriasztották, hanem éppen alkotásra ihlették. Sajátságos, hogy míg igazi alkotásról szó lehetett, — jóllehet a fejlődésre minden föltétel már a kezdet kezdetétől meg volt, nem úgy, mint a szobrászatnál, mely téren Bizánc világfelfogásánál fogva nem nyujthatott ihletet és mintát, — a képírás aránylag lassabban bontakozott ki, mint a szobrászat, mert csak a XV. század második felében lélegzi a saját levegőjét és élvezi saját napsugarát.

E jelenségnek bizonyára az az oka, hogy Velencét a bizánci mozaik-festészet rideg, meredt formája kevésbé érdekelte, mint színes anyagának ünnepi, dekoratív hatása, s mikor a saját vallásos érzéseinek adott festői kifejezést, csak az anyag dekoratív lehetőségére érdekelte s nem a bizánci művészet tartalma.

Ez az építészettel még szorosan kapcsolatos festészet nem ismerte az egyéni érzést. Az évszázadokon kialakult ikonográfikus típusok megkötve az egyéni képzeletet, csak a síkon maradtak, arányaikban csaknem egy más világ kísérteties szellemeivé nyúlva. Eből az aranyháttérhez kötött, tiszta sík, de monumen-

tális művészetből csak akkor alakult ki még monumentálisabb terművészet, midőn az egyén, kiszakadva a közösségből, a dolgok egyéni, valóságos arculatát megkezdte figyelni, s az egyes művészeti ágakat az épület organizmusából kibontva, akaratlanul is önállóvá tette. Ekkor azonban elhagyja az aranyháttért, hogy a freskó-festés új technikájával a lehatárolt, zárt felületet kitöltsa a végtelenbe. Az arany ragyogása helyett a természet és az emberi jellem végtelen változatosságát kapta kárpótlásul.

Velence a San Marcoban megmaradt a kezdett úton s a nagy falmezőket a mozaik-technika képeivel díszítette, de hű maradt saját ízléséhez is, amikor a részlet-berendezésben az antiktól, a keletitől a gótikus és a renaissance stílus összes fokozatán át minden művészi irányt és drágaságot összehalmozott, nem törődve azzal, hogy az áhítatra keltő templomból szórakoztató múzeumot csinál.

Egészen bizonyos, hogy a XIV. század velencei oltárai azért olyan túlterhelten díszesek, mert a bizánciak is azok voltak; hogy képeik is azért ünnepélyesebbek és díszesebbek, mint Itália más városaiban, mert ha tudomásul is vették a gótikát, nem ez uralkodott a bizánci hagyományon, hanem ez azon. E két, sőt a román elemekkel háromféle művészi szemlélet összeolvadása hozta létre a művészetek minden ágában azt a keleti jellegi nyugati művészetet, amelyet velenceinek nevez a műtörténet.

Jellemző az is, hogy Velence a nagy, monumentális megbízásokat nem benszülött képíróinak, hanem idegeneknek adta, s csak a XV. század második felében gondolt saját gyermekeire, mikor azok Itália más városaiban is tekintélyszámba mentek. *Guariento* (1365, *Gentile Fabriano*, *Paolo Ucello*, *V. Pisanello* 1404—1414 közt dolgoznak Velencében. *Andrea del Castagno*, *Giovanni d'Allemagna*, a doge-palota első festői, idegenek. Már velencei születésű *Paolo Veneziano*, a Szent Márkus-legenda naív elbeszélő-festője

(a Márkus-templom főoltárának a hátán). 1357-ben készített oltára a bizánci és gót stílus összehangolási kísérlete (Accademia), valamint a „Szent Katalin eljegyzése” (1358), melyen muzsikáló angyaloktól körülvéve, bizánci szokás szerint Szűz Mária lábait a piros napra és a kék holdra támasztja. Színei még nem az életnek, hanem a díszítésnek a színei, de bármennyire is lehetetlen anatómiailag a fej szerkezete, ezekben a szemekben már van lélek és érzés.

A közeledés a természethez a bizánci stílustól való fölszabadulást jelentette. Ezt a lépést Jacobello del Fiore (1379—1430) már megkísérli s a gótika formanyelvét a bizánci dekoratív színességgel a „Justitia Mihály és Gábor arkangyalok közt” című képében oly szerencsével köti össze, hogy művét méltán tartják a XV. század kezdete legdekoratívabb és legvelenceibb festményének. A fölépítés tektonikus szigorúságát kedvesen enyhíti, s a multat a jövő sejtésével szerencsésen köti össze Fra Antonia da Negroponte szép Mária-oltára (S. Fr. della Vigna), melyen a természet — még ha csak kötött, dekoratív formában is — együtt zeng alleluját a gyermekét imádó Máriával.

A szerény kezdet gyorsabb fejlődésnek indult a muranói Antonio Vivarini-műhely munkásságával. Antonio halála után öccse, Bartolomeo vette át az irányító szerepet. Már nem alkalmazkodó, nem a stílusok közt keresgélő, hanem saját szemével is látni kezdő művész, röviden jellemezve: a velencei Mantegna, ennek férfiasságával, bár nem egész tehetségével. Ő is érinti a fönséget (Márkus-oltár, 1474, Frari), Madonna oltárképe a négy szenttel (1464, Accademia); „Szent Ambrus a négy szenttel” gyönyörű, épen maradt oltárkép, mely csak úgy csillog az arany, kék és piros színtől, mintha drágakövekből való volna.

A muranói és páduai iskolának nagy tehetségű és az erővel már a kellemet, a tudással az ihletet is s

egyben a bizánci multat a góttal és renaissance-szal összekapcsoló és eredeti egyéniségű művésze Carlo Crivelli, a Negroponte irányának a folytatója és továbbfejlesztője. Bár velencei születésű (1440), voltaképpen nem szerves tagja a velencei festészet fejlődésének, mert munkássága teljesen külföldi életére esik († 1494?) Mindennek ellenére a legvelenceibb festő, mert lelke a legvelenceibb volt. Már idegenbe kerülése is velencei: a Quarantia száműzőttje, mert hogy Fr. Cortese szép felesége, Tarsia iránti vonzalma miatt kellett elmenekülnie. A perspektíva kedvelése, az épület minden legkisebb díszének szeretetteljes gonddal való megfestése, pompa-pazarlással, előkelőséggel és keresztényi alázattal egyesül az „Angyali üdvözlésben” (London: National-galerie). Negropontera emlékeztet, de az ő dekoratív gondosságának és az isteni gyermek előtt a stilizált természettel (gyümölcs és virág) való hódolatnak a „Madonna” (Milano: Brera) még fokozása. Velencében levő két képe távolról sem annyira jellemző stílusára és tehetségére, mint a külföldiek (Accademia).

Idegenből Velencébe szakadt érdekes egyéniség Antonello da Messina (1430—1479), aki a természet gondos megfigyelésével a németalföldi hatás közvetítője Velencével (1474-ben került Velencébe). Egyetlen hiteles és pompás képe látható itt (Pal. Giovannelli), mely egy piros-kabátos fiatalembert ábrázol: valóságos karakterkép.

A muranói Vivarini-család művésztagejai közül Alvisé volt a legtehetségesebb (1446—1503). Megszívvelve az A. da Messina útmutatását, hamar eljutott alakjainak egyénítéséig. Nagy Madonna-képe a gyermek Jézussal és a franciskánus szentekkel (1480, Accademia), az első velencei „Santa Conversazione”, melyben nem a megjelenés előkelősége a fontos, hanem a hódolat benső érzése. Mindenik alak más egyéniség, csak egyben hasonlítanak egymáshoz aszkétikus sóvárgásukban: lelküknek a testen való győzelmében,

mint ahogy egy másik képén „Keresztelő János” (Accademia) magas, szikár alakja is az irgalmatlan önfegyelmezésnek, lemondásnak a klasszikus kifejezője. Legnagyobb műve az *Ambrosius-oltár* (Frari), de ebben a túlhivatalos ünnepi hangulat elnyomja a meghatottság őszinte közvetlenségét s a gyönyörű szilopcsarnok elvonja a figyelmet a lelki élet kifejezéséről.

A Gentile da Fabriano, de különösen a Pisanello hatására utal *Jacopo Bellini* (1395—1471), aki már kinőtt a velencei határokból s Páduában, Veronában és Ferrarában is ismert és becsült festő lett. Fiatal korában Firenzében mint Gentile da Fabriano segédje sokat látott és elméletileg és gyakorlatilag egyaránt sokat tanult, miről *vázlatkönyvei* — melyeket mint első leckekönyveiket fiai szeretettel megőriztek, s melyek aztán a Louvre-ba, a British-múzeum-ba kerültek — győzhetnek meg legjobban. Műveinek nagyrésze elpusztult, de említett *vázlatkönyvei* fényes tanújelét adják nagy tehetségének és sokirányú érdeklődésének. Ő talán az első képíró, aki megkísérli a város-látkép festését és ki ilyen irányú kísérleteivel még realisabb megfigyelésre ihleti idősebbik fiát, *Gentilet*.

Velencében megőrzött képe, a „*Madonna a gyermek Jézussal*” tehetségének csak gyöngye visszfénye, s még ha kolostori egyszerűsége jellemző is fölfogására, a Louvre-ban és az Uffiziekben őrzött *Madonna-képeinek* bensőségével nem versenyezhet. Történeti jelentőségét egyéni életének családi kapcsolatai is biztosítják: az ő leányát vette feleségül Mantegna. De megvan a jelentősége azért is, mert az ő művészi törekvése az a kapú, amelyen át fiai a renaissance felé elindulnak.

Gentile (1429—1507) már nemcsak atyjának, de sógorának is a tanítványa. Első művei Mantegna képmény, érces, bár jellemző stílusára emlékeztetnek, de ezeknél fontosabbak élete utolsó éveiben festett képei, melyekkel Velence kor- és jellemfestőinek az út-

mutatója lesz, melyekkel tehát voltaképpen — ha egyházi processziókon át is, — de egyengeti a világi festészetnek és különösen a genre-nak az útját. Ő Velence Pinturicchioja (Umbria) és Benozzo Gozzolija (Firenze). A szent keresztfa reliquia csodás története: „A reliquia csodája”, a „Processzió a Szent Márk-terén” „A reliquia megtalálása a Canalon” (1424—1500) (Accademia) a korabeli ünneplő velencei életnek hű panorámája. Igazi kor- és jellemrajz a színnek és rajznak olyan lelkiismeretességével, amelyet velencei festő még nem ért el. Igen, ez a festő már Velence gyermeke, ezek a képek a velencei lélek képei a dicsőség és gazdagság szép napjaiból. Az egész ünnep lefolyása, az épületek és az emberek pontos rajza arcban és ruhában megbecsülhetetlen művelődéstörténeti emlékekké teszi e hatalmas vásznakat. Világos színezésük pedig érezteti, hogy a művész észrevette a szabadban a fényt és a levegőt, de még nem tudta, mit kezdjen velök; azonban látva, hogy a dolgokat megvilágítják és árnyékaikat elmélyítik, tudatosan, bár még nem a századok múlva eljövendő plain-airisták tudásával követte a valóságot.

Idegen világba, Bizáncba vezet minket Gentile a „Szent Márk prédikálása Alexandriában” című képen. És nem a képzelet, hanem a valóság szárnyain, mert 1479—80-ban II. Mohammed meghívására megjárta Bizáncot s ott a szultán arcképét is megfestette. (Velence, Layard-képtár). Ennek a képnek is ugyanaz a jelentősége, mint a velenceieknek: korrajz olyan világból, melyről hasonló értékű, ennyire hű kép nincs a képírás történetében.

A külső élet e reális megfigyelésének ellentéte a Gentile öccsének, Giovanninak a művészete: ő lélekéletének a megfigyelője, vagy helyesebben: álmódosója. Ő is megfigyeli a valóságot, de csak azt veszi tudomásul, ami ideális lelkével harmóniában van. Nem látja az élet visszásságait, hazugságait; naív, romlatlan, csaknem gyermeki kedéllyel csak a dolgok formáját és

színét látja és nem is lesz soha elsőrangú arcképfestő, mert nincs meg benne a ravaszság, az álnokság emberismerete, s ami benne nincs meg, azt másban sem látja meg: a látható hazug vonások mögött nem látja meg a láthatatlan igaziakat, mint később Tizián, vagy Tintoretto. Egész élete áldozás az áhítat oltárán. Egyénisége inkább egyházi, mint világi. De ennek szelleme a velencei egyháznak a szelleme, mely térdre borul az Eszme előtt, de nem ismeri az aszkézist. Fiatalsága tanúja az ébredésnek, de hosszú, külső és belső harmóniában eltelt élete mégse volt elég arra, hogy a tárgyi utánzáson kívül eljusson az új kor szelleméig, még ha el is merészkedik az Olimpusig. („Az istenek lakomája.”) Mindenkitől tanult, még a fiatalabbaktól is; mindenkire hatott, mint Raffael, még az idősebbekre is. Művészi felfogásában olyan magasabb, tisztultabb szempont volt, mely összefoglalása volt az előzményeknek és föltétele lett a továbbfejlődésnek. A forma megvolt, de kemény és érces volt. A szín is megvolt, de inkább tarka volt, mint színes, mert összehatásában nem volt elég harmonikus arra, hogy ki tudta volna fejezni azt a lelki életet, melyet egy Mária-képnek ki kellett fejeznie. A tisztelet, a hódolat tehát addig kereste a maga nemes formáját, míg egyénivé lett: az ő Madonnájává, hogy aztán típusá váljék, a Madonna típusává. E típus azonban nem elvont bizonytalanság, hanem a velencei asszony idealizált típusa, akinek szépségére ő hívja föl a művészek figyelmét.

Eleinte családi hagyományainak nyomdokain haladt, de mihelyt megismerte az olajfestés technikájának a titkait (1474—1500), formája hajlékonyabb, színe mélyebb tűzű lesz, s a bizánci és gót oltár fénylő, rideg ünnepélyességétől és szerkezeti széttagoltságától játszi könnyűséggel jut el ahhoz a polgári egyszerűséghez, amely a szétszórt képet akaratlanul is egységesíti, mikor Máriát olyan kép központjává teszi,

melynek minden alakja, díszé, architektúrája a muzsikáló angyalok és a színek és formák zenéjébe olvad.

A San Giobbe-templom számára készült, most az Accademiában lévő nagy *Oltárképe* ilyen keresésnek a művészi eredménye. Művészi, mert tudatos alkotás és nem véletlenség, mint a kezdet, melyre a polgári anyai felfogás érzéssel tele egyszerűsége figyelmeztette. Művészi, mert a „geometriát szellemesíti”, mikor a háromszor ismétlődő piramis szerkezetben úgy csoportosítja Mária körül a gyermek Jézust, a szenteket és az angyalokat, hogy Mária a gyermekkel egy kisebb piramist alkot, a lábaiknál zenélő három angyal egy nagyobbat és az álló szentekkel együtt a két piramis a legnagyobb piramisba foglalható minden legkisebb mesterkélttség nélkül, mert az arcokban és gesztusokban kifejezett érzéssel el tudja a művész velünk hitetni, hogy nem is lehet máskép.

A képnek és rájáának még klasszikusabb összehangolása, általában Bellini legszebb alkotása a Frari-templom sekrestyéjében lévő *Mária-oltár* a trónoló Madonnával és a két szárnyon két-két szenttel (1488), a festői plaszticitásnak olyan bravúrával megfestve, mely valóságosságával Dürert is hatalmába kényszerítette. A S. Pietro Martire-templomban, Muranóban lévő *Madonna-képét* (*Trónoló Madonna szentekkel és Barbarigo dogeval*), főleg a háttér szép tájképe teszi értékké.

A S. Zacchariában lévő *Madonna* képén a szentekkel (1505), már nemcsak tudomásul veszi a velencei levegőt és napsugárt, hanem csaknem témája központjává teszi. A S. Giov. Crisostomo Szent *Jeromos oltárképén* annyira a tiszta festőiség a témája, hogy ha valóban az ő műve és nem valamelyik tanítványáé, tehetségének fejlődő képességét öreg korában méltán megcsodálhatjuk.

Sok-sok műve közül, — melyek közt több ismétlés és közepes értékű is van, — külön ki kell emelnünk a *Madonnát a gyermekkel*. (M. degli Alberi, Accade-

mia.) A sötét zöld szövet háttér előtt a dekoratív hatású két fa között, mint amelyikben a lélek, a forma és a szín harmónikus szépsége Raffaelt juttatja eszünkbe. Megszűnt itt már minden ünnepélyesség: a fiatal, szomorú, szép anya olyan természetes gyöngédséggel öleli magához isteni gyermekét, mintha már sejtené, hogy az emberiség megváltásának az öröme az ő nagy tragédiája lesz.

Már nem annyira a kifejezés nemessége, mint inkább a szép női fejek színezésének meleg arany tónusa és a rajz finomsága miatt népszerű festménye a *Madonna a gyermek Jézussal Magdolna és Katalin közt* (1500 körül, Accademia).

A Vivarini és a Bellini művész-család munkássága nemcsak megteremtette, hanem föl is virágoztatta a velencei képírást. A tanítványok egész serege csoportosult körük, kik közül néhányan továbbvándorolva, az új mesterek nevét és művészetüknek eredményeit is több-kevesebb szerencsével és becsülettel terjesztették, úgyhogy a XV. század utolsó évtizedeiben Velencét már mint művészvárost is emlegették. Úgy látszik, hogy a többség — és éppen a tehetségesebb csoport — egyelőre Alvise Vivarinihez ragaszkodott, mert az ő közvetlen vagy közvetett hívei közt találjuk a legtehetségesebbeket, Montagnát, Basaiti, Mocetot, Lorenzo Lottót, Cima di Coneglianót, ami azonban nem jelenti azt, hogy Giovanni Belliniről nem vettek tudomást és tőle, ha közvetve is, de semmit se tanultak; mert mindenik tanult a másiktól, mindenik lesve-leste az újat, mint a primitívek idejében, mikor a páduai Squarcione hívei az antikért, vagy Mantegna erejéért ép úgy lelkesedtek, mint a Pisanello természetkultuszáért és viszont.

Montagna (1445?—1523) vicenzai festő két képe, „Krisztus Szent Rókus és Szent Sebestyén közt” és a „Trónoló Madonna Szent Sebestyén és Szent Jeromos közt” (Accademia,) komoly munka, jellemfestő művészeknek az alkotása, ki Mantegnától energikus kifejezést,

Antonella da Messinától és Giovanni Bellinitől tüzes színezést tanult. Legjobb alkotásai Vicenzában és Milánóban vannak.

Figyelemre méltó tehetség Basaiti is (1460—1521 közt élhetett). Ha „A fekvő halott Krisztus” a két kis Bellini-angyalkával még irodalmi ízű kép is (Accademia) és ha a kis Madonna-képpel nem is mond újat (Museo Correr), „Krisztus a Getsemáne-kertben” c. képe (Accademia) levegősségével, a szép tájkép-háttérrel s a nagy fényben térdeplő és imádkozó Krisztussal, már szép festői jelenség. „Szent Sebestyénje” aktjának nemes tagolásával és rajzával, színeinek mélységével, mintázásának puhaságával és ugyancsak a nagy tér kissé hideg tájkép-háttérével az embert valósággal meglepi (Santa Maria della Salute), mint ahogy a „Zebediás fiának a meghívása” szép alkonyati tájával is váratlan meglepetés. „Mária mennybemenetele” már a Bellini puha formáival és gyönyörű színeivel ékes (San Pietro Martire, Murano), Szent Györgye és Szent Pétere a trónon viszont Carpaccio-hatásra utal.

A velencei születésű Lorenzo Lotto (1480?—1556) a komor Mantegna ellentéte: a renaissance vándor, nemesen bohém alakja. Legtöbb művének tárgya vallásos és nem divatból, hanem benső érzésből. Festői felfogása annyira friss, annyira üde, színei annyira világítanak, hogy csaknem modern. Fejlődésének legszebb, legérettebb korából való — talán épp első, Velencében festett nagyobb képe — *Barii Szent Miklós Szent Luciával és Keresztelő Jánossal*, amint hajnali világításban, derengő tengerből fölött felhőkön trónol (1529, Carmini-templom). A *Szent Antal oltárképe* (1542, San Giovanni e Paolo) belső és külső mozgalmasságával, a színek eleven erejével, az arcok kifejezésének gazdag változatosságával, a jó cselekedet, az emberszeretet festői himnusza.

G. B. Cima da Conegliano (1459—1517) harminchárom éves korában telepszik le Velencében. Giovanni Bellini hatására a formák és ruházat keménysé-

gét műveiben azok nemes szépsége és puhább modellálása váltja fel. A komponálásban inkább jó ösztöne vezet, melynek forrása a magával hozott természetszeretet. Állandó komolyságát tájának valóságossága és színeinek dekoratív ereje enyhíti. Néhol Giorgione és a fiatal Tizian is kísérti. Az ő színei is ragyogóak, de a Tizian színeinek az izzását nem érik utól, mert hiányzik belőlül a melegség: a velencei nap és levegő aranytónusa. *Krisztus megkereszteltetése* (1494., San Giov. in Bragora) sikerültebb, formáiban tisztultabb és puhább, mint *Keresztelő János a négy szenttel* (1498., S. M. dell'Orto). Igazi ünnepi hangulatú, monumentális erejű oltárkép a *Krisztus és Tamás*, szép alpesi tájkép-háttérével. *Madonna a narancsfa alatt*, természetű fáival, madárkaival és virágaival a Pisanello és Dürer természetmegfigyelésére emlékeztet. Legünnepelebb képe a *Tóbiás az angyallal* (Accademia). A *Pásztorok imádása* (1504., S. M. del Carmine) szép tájkép-háttérével. (Legszebb műve azonban, és egyben legbátrabb lépése a virágzó renaissance felé a *Madonna Keresztelő Jánossal és Magdolnával*, idegenben, Párisban van.)

A Bellini-iskola idősebb tagjai közt kevesebb a jelentős tehetség. Közöttük Rondonelli a „leghíresebb”, több képe a Giov. Bellini nevén szerepel.

A muranói-iskola neveltje, de csakhamar a Gentile Bellini epikai előadásának a továbbfejlesztője Vittore Carpaccio (1440?—1525?). Munkásságának legfőbb tárgya Velence élete. Nem elégszik meg a dolgok külsejével, nemcsak a mozgalmas utcákat, a kis campókat, a kikötőket, a hídakat, a lagunák színes lobogókkal díszített gályáit, a drága márványfajokkal inkrustált palazzókat és az előkelő egyházi és világi urakat, hölgyeket, vagy éppen szegényes öltözetű matrózokat és katonákat látja meg, hanem a szent történetek kapcsán betoppan az épületekbe is, hogy bemutathassa utolsó bútordarabjával azt a környezetet, melyben az emberek éltek. Teljes biztossággal mozog az intérieur vagy

szabadban levő festői témák megoldásában. Meglát minden jellemző dolgot, de a sok részlet ellenére is egységes képet nyújt, melynek levegője, fényjátéka annyira él, mintha csupán a festői probléma érdekelné (*Az angol követek búcsúja*, Accademia). Ő is megfesti a *Szent Kereszt-ereklje csodáját*, de őt inkább érdekli a Rialto-híd s a köréje csoportosuló mozgalmas, szűk térre kényszerített élet, mint a tér és a kompozíció-probléma. A Bellini fölfogása kétségtelenül monumentálisabb, de az övé részletezőbb, jellemzőbb, „velenceibb”. Ezer finom megfigyelés művészi összegezése mindenik képe, melyek között kétségtelenül az *Orsolya-legenda sorozata* motivumban a leggazdagabb és művelődés történelmileg a legértékesebb. Ezek között is legendás hangulat szempontjából *Az álom* a legbensőségesebb.

Carpaccionál a helyi színek keretén belül is már megvan a velencei aranytónus, de azt nem aktokon csillogtatja meg, hanem előnti vele a legendás szentképet, hogy csodálatosan üde, friss színeivel harmóniába olvassza az egészet. Pedig néha realista a borzongatásig, mert irgalmatlan valóságossággal festi meg a küzdelmekben elesett hősöknek és állatoknak csontváz- vagy hulladarabjait is. (*Szent György harca a sárkánnyal*, S. Giorgio degli Schiavoni.) Elsőrangú illusztrátor, ki meseanyagának naiv epikai nagyszerűségét pompásan össze tudja egyeztetni a festői előadás lendületével. Az alkonyati nap főséges tűzében ég az *Olajfák hegye*, hol Krisztus imádkozik. A téma eltűnik, mint a modern festőnél s csak alkalom arra, hogy az alkony színharmóniáit a hegyes tájképen megkísértse, valamint *Szent Jeromos* sem aszkéta-szent nála, ki a bűn és megváltás nagy misztériumában elmerül, hanem a renaissance előkelő egyházi tudósa, s mint „téma” csak alkalmul szolgált arra, hogy intérieur-világítási problémának a bravúros megoldásával festőileg elgyönyörködtesse a szemlélőt. Humoros utcai jelenet a *Szerzete-sek menekülése*. Jellemző korképe a *Két hölgy*, amint

unalmában házi állataival szórakozik. Megpróbálkozik Carpaccio az ünnepélyes nagy oltárképpel is. A *kis Jézus bemutatása* valóban figyelemre méltó kompozíció (Accademia). Bármilyen sikerültek is azonban oltárképei, művészetének főjellemvonása a genreszerűség: nem a nagy szenvedélyek, lelki megrázkódtatások festője ő, hanem a mindennapi élet kisebb és nagyobb látványos örömeié. Igazi gyermeke Velencének, még akkor is, ha nem velencei születésű, amint régebben hiték. *Ő az első olasz dekoratív hatású genre-festő.*

A XIV. század már megsejtette a természetet, a XV. század fölfedezte s gyermeki örömeiben, majd tudományos kíváncsiságában úgy elmerült annak szépségeiben és utánzásában, legrejtettebb titkainak a föl-tárásában, hogy az első sikerek lázában saját terem-tő-ereje végtelenségében is kezdett hinni. Az anatómia, a távlat, a festék és a szín problémáit a kor tudósai és művészei annyira megoldották, hogy a XVI. században már — hitük szerint — teljes felkészültséggel indulhattak a természet részletei után, lényegének s a művészet és a tudomány legnagyobb problémáinak a meghódítására. E selejtező és összefoglaló munkát Lionardo végezte el.

A római s a firenzei képírás már megoldotta a térdíszítő festészet legnagyobb problémáit; Fra Bartolomeoval, de különösen Raffaellel beteljesedett a törvény, melyhez az antikon és a természetén át jutottak: *a szépség formai kultusza*. A velencei képírás is eljutott e művészi hitvalláshoz, de nem képírása lassu fejlődésének az útján; sőt nem is a pogányvilág szépségeiről álmodozni kezdő öreg Giov. Bellininek öntudatlan útmutatására, aki annyi áhítatos kép megfestése után már lelke üdvösségét is kockára merte tenni, — mikor sziklák tövében, hatalmas hűs fák árnyékában velencei nőknek és férfiaknak öltözött, lakmározó pogány isteneket festett, kiknek poharába meztelen faunok töltik az isteni nektárt — hanem egyik fiatal tanítványának azon egyszerű forradalmi tényén át, hogy

elsősorban is új utakat, új témakört és megoldást kellett neki találnia, ha a szigorú céhrendszer világában, amikor minden új munkát a régen „beérkezett” festők kaptak meg, egy darab kenyérhez akart jutni.

Mert ha az öreg mester Velencében is eljuthatott már a humanisták révén az antik témakörhöz, bizonyos, hogy szemét az új szépség meglátására Giorgione nyitotta meg a természet leplezetlen őszinteségének a hirdetésével, ami az élményeknek színben való kitombolására sokkal több alkalmat nyújtott, mint a hagyományos szentkép, melynek ünnepelt hősnője Mária, az Isten anyja volt. Az új kép ünnepeltje, sőt körülrajongott szépsége az előkelő és elegáns velencei asszony lesz. De nem a család szelíd, hanem az Élet kihívóan szép, kacér asszonya. Az egyén után öntudatra ébred maga az élet is, melynek színtere ezentúl nem a palazzók szalonja, hanem a virágot és illatot pazarul szóró természet, a táj lesz. Nem a magába vonult, vezeklő gótikus lélek belső aszkéta élete virul itt fehér liliummá, hanem a pusztá lét pattan kábítóan illatos, égő-piros rózsába. Lorenzo de Medici, Poliziano költészete, Vergilius bukolikái és metamorfózisai, Sannazaro Árkádiája, görög klasszikusok, régi elégia- és idill-költők művei foglalják el a legendák, és szerelmes chanzonek a vallásos áhítat mennyekbe szárnyaló ódáinak, a himnuszoknak a helyét. Most fedezik fel csak igazában a lagunaváros festői romantikáját: a Canal Grande biboros alkonyának, fáklyával és lampionokkal diszkréten világított éjjelének a szépségét. Eddig is tudta Velence, hogy milyen szép, de festőinek kellett fölfedezniük, hogy a világ legszínesebb, legfestőibb városa, s hogy a Bellini képkereteiből a világba lépett Madonnája a világ legasszonyibb asszonya.

A Giorgione képei hangulat-képek, lírai vallomások még akkor is, ha tárgyuk bibliai, antik történeti vagy mondai. Ecsetje alatt teljesen elvész a kép tárgyi jelentősége. Vele a kép teljesen kiválik az épület architektónikus egységéből és mint függő kép, egyéni ízlés

dokumentuma lesz a szoba falán. Az új művészi vágyódás megsokszorozza a művészek ihletét is, s most már a monumentális megrendelések mellett nemcsak a palazzók szalonjainak, hanem a polgárság egyszerűbb szobáinak a falai is megtelnek képpel, melyek mind az ifjúság, az élet szépségét hirdetik, ha tárgyi vonatkozásuk még sokáig bibliai, vagy antik mondai is.

A Giorgione s majd a Tizian hangulat-képeinek koncepciójánál tehát az érzés, az élmény keresi a maga színeit és formáját és nem az előre tudományosan megállapított szépségkánon a maga színeiben és formában való megtestesítését, mint a firenzei és a római festészetben, mely tudományos eredményeiben lehet monumentálisabb, de festői lényegében nem éri utól a velencei renaissance alkotásait. Szerencséjére Giorgione csak festő volt, semmi más, amint Tizian is csak festő lesz, kit nem a képek architektonikus vagy formális fölépítése érdekel elsősorban, hanem a szín. A velencei természeti viszonyok kényszerítik arra, hogy lemondva a freskófestészet monumentális lehetőségeiről, teljes kárpótlást keressen az olajfesték dús és mélytűzű színeiben. Művészete tehát a színek költészete lesz, amely technikai megvalósulásában lemond a fémcs, zománcos fényről és lágy tónus-festésbe megy át, melynek keretén belül a színskála az érzés intenzitásához alkalmazkodva, a névtelen vágyódás sóhajától a szenvedély mindent elperzselő izzásáig fokozódik.

Giorgionenak kevés, alig húsz eredetinek elfogadható képe maradt az utókorra. Leghitelesebb a *Madonna-oltárképe* (Castelfranco). Szimmetrikus fölépítése, a Madonna magas trónra való helyezése, szép, napos háttér-tájképével még Bellini-hatásra utal. De már egyéni is van benne: a háttér hangsúlyozottabb, levegősebb és napfényesebb, mint mesterénél. (A szokatlanul magas trónra ültetett Mária az ő ideálja, Cecilia.)

Egy másik képén egy anya szerepel, amint — talán fürdés után — a domb pázsitjára ülve, ránk néz,

pompájával, mely együttvéve őt a velencei psziche egyik leghűbb festői kifejezőjévé teszi, — bár nem volt velencei születésű. *Szent Barbalája* (S. M. Formosa) az életnek s nem a lemondásnak a himnusza: napbarátította, rózsásan szép arca, magas, telt alakja az élet célját magában az életben látó nagy, mélytűzű szemével szintén a velencei női szépség típusa lesz: és pedig a Bellini Madonna-típusának az ellentétjéé.

Legkedvesebb témája a *Sacra conversazione*, de a Giov. Bellini fölfogásának lelki tartalma nélkül: a *Madonna a szentek társaságában* (Accad.) már leszállt régi piedesztáljáról és a természet ölen csaknem egyszerű genre-képpé lett, melyben nem az istenanya és gyermeke előtt való hódolat a lényeges, hanem az élénk, arany trónusú, dekoratív, mélytűzű színek és formák harmonikus összecsengése: *a szemnek szóló kép koloriz-musa*. Palma többi művében is jórészt ugyanez a festői kultúra érvényesül, csak a tárgy s a kompozíció változik, de nem annyira, hogy változatos legyen.

A velencei festészet továbbfejlődésének az útját nem ő, hanem Tizian határozza meg (1477—1576). Ő is Giov. Bellini tanítványa volt, de inkább hatott rá Giorgione és Palma, sőt Giorgionenak korai halála után törekvéseinek, eredményeinek és hírnevének egy lendülettel nemcsak örökébe lépett, hanem azokat túl is szárnyalta. Ő is csak festő; színkálája azonban nagyobb, mint érzelmeié, tehát festőibb, nyugodtabb Giorgionenál és mélyebb a csak festői Palmanál. Nem érdeklik az élet és a tudomány problémái, mint Leonardot vagy Dürert; nem olyan tragikusan érzékenylelkű, mint Michelangelo, csak megy a Giorgione megjelölte úton s szellemes, de arcátlan Mefisztóiának, *Pietro Aretino*-nak a karján lép az előkelő világba, hogy Aretino okos tanácsára hallgatva mindent elérjen a földön, amit csak ember elérhet: hírt, dicsőséget, vagyont, rangot és fedelmi barátokat.

Ha Giorgione és Palma művészetében a tiszta lét élvezte önmagát, Tizianonál e lét öntudatra jut, lelket

kap, mert annak a sokat emlegetett velencei aranytónusán kívül a lélek aranytónusában is megfürösztí alakjait. Művészete nemcsak a velencei, hanem az egész itáliai renaissance beteljesedése színeiben, mert ezek harmóniáiban benne van annak egész diadalra jutott eszme- és érzésvilága s egyben Velence összes művész akarása. Mindegy, hogy mihez nyúlt: egyházi vagy világi tárgy, vallásos vagy pogány, stb., amiről tudomást vett, nem lehet más, mint amilyennek ő festette. Színlátomásaiból bontotta ki kompozícióit és nem fordítva.

Giorgionen uralkodott a tárgy: a lelki élmény, mert ez a névtelen tárgy, bármilyen külső mondai vagy mithológiai eseményhez fűződött is, mindig ő maga lett, a színeiben daloló lírikusé. Tizián számára azonban a világ nagy cirkusz, mit csak akkor vesz komolyan, mikor érdeke úgy kívánja. Giorgione közvetlenebb, őszintébb, emberibb. Tizián a művé mögé rejtőző epikus, ki gondoskodik a világ gyönyörködteséről és megelégedve dörzsöli kezeit, amikor erszényébe gyűl, gyűl a csengő arany. Minden munkát vállalt, ami dicsőséget, pénzt jelentett, vagy legalább is újabb előkelő összeköttetést kamatoztatott. Lelke üdvösségéért egyáltalában nem aggodalmaskodott, amikor ugyanazon időben *Venus-ünnep*, a *Bacchanal*, vagy *Bacchus* és *Ariadne* pogány életmámorát, vagy *Krisztus sírbatételében* a keresztény lélek legtragikusabb megrázkódtatását kellett festenie: az ő számára csak téma volt mind a kettő, csak szín, csak kép.

A primitív velencei festők alázatos áhítattal néztek egykor a díszes bizánci oltár naív és kifejezéstartalan Madonnájára, mert erősebb volt hitük, mint művészetük.

Giov. Bellini ártatlanul szép Madonnáinak arca és az isteni gyermeket magához ölelő mozdulata még csupa áhítatos szeretet, mert lelke hódolatának őszinte érzése vezette már gyakorlottabb szemét és ecsetét, de

a Giorgione és a Palma Madonnája inkább egyéni és világi vallomás.

És a Tiziané? Egyházi tárgyú művei közt egész sor Madonna-képe van; ezek nagy része azonban külföldre került. Mindegyik más és más jellemzés és festői felfogás: legtöbbször két-három hideg és meleg vezető színnek a játéka a témába való olyan lelki beleérzéssel, amilyennel sem Giorgionenál, sem Palmanál nem találkozunk, de sokszor úgy érezzük, mintha egy-egy színfolt, vagy vonal ritmusában Bellini, Giorgione, vagy Palma szavait hallanók.

Az *Adógarasban* azonban (Drezda) senkire sem emlékeztet, ha csak nem a legyőzött Palmara (Róma, Capitolium). Két fej és két kéz gesztusába két világnézet élet-halál kérdését szorítja bele. S e szűkszavúságban mennyi ékesszólás! A két koponya, a két kéz rajzában és színeiben mennyi jellemkülönbség! Minden részlet, hely, idő, alkalom, minden mellékes; semmi sincs megokolva, csak maga a lényeg: a fönséges isteni és a nyomorult emberi, a farizeusi bölcsesség.

Nagy Madonna-képe, a *Mária mennybemenetele*, az „Assunta”, távoli hatásra festett szentkép: igazi isteni „színjáték” a szó valóságos és elvont értelmében, mert az isteni eszme a színek dinamikáján át olyan elemi erővel jut diadalra, mintha magának a művésznek a lelkéből fölszakadó hozsanna lenne (1516). Pedig nem az angysereg emeli Máriát a fényes magasságban rá váró megkoronázására; nem is saját emberi lényének átszellemülése, vagy a Tizian vallásos érzése, hanem művészi hódolata a velencei nő szépsége előtt.

Mennyit lehetne beszélni a kép formális szépségeiről, a színnel való kompozíció szerencsés hármas tagozottságáról, a mélytűzű meleg, s az ellensúlyozó hideg színek és föl villanó fények meggyőző elrendezéséről, valóságos koncertjéről! (Frari.) És arról, hogy íme, a festészet legyőzte e képen a költészetet, mert leírta és elhitette velünk a lírhatatlant és elképzelhetlent!

Ugyancsak monumentális hatású a *Pesaro-család oltárképe* (Frari). E képen Tizian megbontja a régi szentkép hagyományos szimmetrikus kompozícióját, s a gondos elrendezéssel, eddigi eredményeinek nagystílusú összefoglalásával, az anyagszerűség hangsúlyozásával ma is egyike legszínesebb, leglevegősebb, legvilágosabb és legünnepélyesebb hatású képeinek.

A Palazzo Ducale Szent Kristóf-freskója szokatlan darabosságával és plasztikusságával, szabad térbe helyezett nagy alakjával távoli hatásra számító kép, mely Mantegnan és Paduán át úgy jelzi az antik tudomásul vételét, mint a párisi *Krisztus sírbahelyezése* jelzi Raffael és Michel Angelo metszetekben teriesztett műveinek az ismeretét. Tény, hogy a *Szent Péter mártíromsága* plasztikus drámai eleme az antik és Michel Angelo visszhangja, bár a formát is színben látó Tizian másképp érzi az életet és az antikot is, mint Michel Angelo. Hanem az elvvel és a szellemmel való megismerkedésnek mégis lesz majd új és nagy eredménye: *a szép emberi test, az akit az új világnézethez való viszonyában, amint a pogány világ mitológiai vonatkozásain át világhódító útra indul.*

Giorgione-emlékek kísértették Tiziant a klasszikus nyugalomú *Urbinoi Venus-akton* (Firenze). Az érett női szépség valóságos pogány ünneplése a *Venus és Amor* (Firenze) és a *Danae* bűnösen föl kacagó, színpompás aktja (Nápoly).

A Gentile Bellini és Carpaccio epikai festészetének leegyszerűsített betetőzése a relief-elrendezésű *Mária templomba menetele* (Accademia). A régi festők e témában a szemlélőknek és saját maguknak a csodában való hitét festették meg elsősorban; Tizian csak a saját művészetének a csodáját hangsúlyozza. Hiába tette a kép központjává a gyermek Máriát, amint a velencei paloták közt a márvány lépcsőkön fölfelé halad kísérve önmaga dicsfényétől, valami hiányzik a képből: a csoda izgalma és nagyszerűsége, az Isten jelenvaló-

sága. De a kép mint színjelenség kompozíciójában és nagy stílusában: szép.

A lelki életnek erősebb hangsúlyozása és az ecsetkezelés szelesebb, energikusabb tempója jelentkezik a *Tóbiás és az angyal oltárképén* (S. Marciliano, Velence), hogy a színpadias *Ecce homon át* (Bécs) a *Tövískoronázás* (Páris) izgalmasan színes képéhez jusunk. Brutálisan szép, de csak a fizikai túlerő győzelme; a Krisztus győzelmévé és minden idők lelki és testi képírásának egyik legfönségesebb és legmodernebb alkotásává csak később, a Tintoretto hatásával való leszámolás idejében, a téma Münchenben lévő megismétlésében fog válni.

A Mantegna plasztikai és rövidítési problémáival és Tintorettoval küzdök Tizian a *S. Maria della Salute* sekrestyéjében lévő képekben: *Ábrahám áldozásában*, *Kain és Ábelben*, *Dávid és Góliátban* és *Krisztus megdicsőülésében*, továbbá a nyugtalan, de szép *Mária üdvözlésében* (Velence, S. Salvatore).

Már az egész világ ünnepelte Tiziant. Csak a pápai udvar hallgatott. Talán nem érdekelte, hírneve, dicsősége nem ingerelte? Talán III. Pál nem feledte el, hogy a fiatal Tizian X. Leó meghívását egykor visszautasította? Tizian akkor nem vágyott Rómába, mert tudta, hogy Velence gazdagabb, mint a pápai udvar és inkább Giov. Bellini fixfizetésű hivatalai érdekelték. De a hallgatás most zavarta. Most neki volt szüksége a Vatikánra s a jó Pietro Bembo közvetítésével — hetven éves korában — végre el is jutott Rómába, de dolgai végeztével — és sok tekintetben csalódottan — visszatért Velencébe (1566).

A római út előtti időből való végletes barokk lelki feszültségű, megrázó hatású képe, a *Szent Lőrinc mártirhalála*. Komor, mélytüzű színeiben, megrendítő lelki mélységeiben a Tintorettoval való kétségbeejtő küzdelmet tárja föl (i. Gesuiti). Szent Lőrinc szenvedő arcán, valamint a teljesen modern müncheni *Tövískoronázás* Krisztusán az eszme diadala ragyog,

— *mintha már Tizian is tudomást venne e szenvedésről és e diadalról.* Vagy ezek is csak pillanatnyi lelki megmozdulások? Ezt a Tiziant is annyira elfoglalta még a látható világ szépsége, hogy még mindig nem volt ideje a saját lelke fölfedezésére? Lett nem-sokára: utolsó művének, *Pietájának* a Magdolnája olyan velőtrázó sikollyal kiáltja a világba Krisztus eltemetésével a világ árvaságát és nyomorát, hogy csak a világ színes szépségeit látó és ünneplő Tizian — a Velencében is dühöngő pestis írtóztató pusztításán és a Magdolna fájdalmas kiáltásán át — *meglátja a föltámadó Krisztust.*

Mindenkit elhurcoltak már mellőle; legutoljára fiát, Oraziót is. Egyedül maradt Velence és lakása rémes csöndjében és megbékülve az őt legyőző Krisztus és a gyűlölt Tintoretto szellemével, a Sybilla szobra elé vánszorgott, ráfestette a kis táblácskára Oraziót és önmagát, *amint a „Pieta” előtt térdel.* *Ki merné mondani, hogy ez is csak festői probléma megoldása volt?*

Tizian meggyőző ereje művészi előadásának formális szépségében van. E szépség teljes ellentéte a Dürer előadásának és a tárggyal való benső kapcsolat természetes, nyers igazságának. Dürer teljesen feloldódik tárgyában, mint a középkor himnusz-, vagy legenda-költője. Tizian is meg tudja győzni a szemlélőt a vallásos érzés fenségéről, de ugyanakkor meggyőzi a pogány világszemlélet megvesztegető szépségéről is. Bölcs volt annyira, hogy okosan tudott élni és szépen élt, nélkül, hogy lealjasodott volna, mint kora szellemének annyi ezer áldozata: fejedelem, tudós és művész egyaránt. Ez is érdem olyan korban, mikor az utánczott Olimpusz berkeiben mulató pogányokat csak a pestis iszonya tudta fölrázni a mámor kábulatából.

Tizian *arc képein* az emberismeretnek, a lélek-elemzés művészetének és a fölséges színharmóniáknak olyan végtelen skálájával találkozunk, amelyeknek egyes akkordjában Velasquez, van Dyck vagy Tinto-

retto fölülmulhatta ugyan, de a megjelenés előkelőségében, a történeti jelentőség hangsúlyozásában senki se érte utól. Jacopo de Strada, V. Károly két képmása (Madrid, München), III. Pál, a III. Pál és két unokája képmása (Nápoly), II. Fülöp (Madrid) és saját arcképe (Firenze), stb., stb. mind az emberábrázolás csodája: a renaissance szellemének valóságos lélektükörzése egy-egy arcon. Velencében csak két jelentősebb arcképe van, egy a Pal. Giovanelliben és egy az Accademiában.

A Bellini örökébe lépett Tizian csaknem egyeduralkodó lett Velencében: minden nagyobb tehetségű művész elmenekült, hogy máshelyt keresse szerencséjét. Így menekült el a barokk-nyugtalanoságú *Porde-none* is, Tizian makacs riválisa (1485—1540) és a tehetségesebb és ízlésesebb, de még önmagát kereső *Sebastiano del Piombo*, ki Tizian hatásának nagyságától felve Rómába ment, hogy ott a Raffael, majd a Michelangelo nagy szellemének essék áldozatául. Pedig nem kezdte méltatlanul: *Szent Crisostomus oltárképe* (S. Giov. Chrysostomo) — mégha *Gior-gione* naív érzékisége szól is belőle — arc-, alak-, ruha- és színjelenségeiben nem értéktelen velencei kor képe a renaissancenak. Figyelemreméltó tehetség *Paris Bordone* is, de inkább *Gentile Bellini* és *Carpaccio*, mint Tizian folytatója. Nagy képe: *Egy halász átnyújtja a dogenak Szent Márkus gyűrűjét*, hatásos ünnepi kép. *Tengeri vihara* (Accademia) azonban minden megrongáltsága ellenére is nagykonceptiójú alkotás, — ha valóban az ő munkája.

Carpaccio epikai előadására, *Palma színérzékére* és szép asszonyaira emlékeztet *Bonifacio Veronese*. Legértékesebb képe a *Tékozlóról* szóló példázat (Accademia). Rokonszenvesek a *Da Ponte* (Bassano) testvérek, a vidéki élet egyszerű örömeinek a festői is. Különösen figyelemreméltó *Jacopo*, a fénynek és árnyéknek *Correggióra* emlékeztető mestere, ki a genre-nek is kedvelt tovább fejlesztője és egyike azon első

elfogulatlan modern tájképfestőknek, akik a természet után dolgoztak. A Bassano-testvérek nem a patriciusok, hanem a polgárság és a nép festői voltak.

A kései renaissance velencei Michenangelójáról, Tintorettóról mesélik, hogy a 41 évvel idősebb Tizian elűzte műhelyéből és meg se magyarázta, hogy miért nem akarja mint tanítványát tovább magánál tartani. És Tintoretto elment, hogy legyőzze a mestert. A renaissance kezdetén a fiatal Tizian dalolva, nekifejeztet mellel sietett a pogány Olympus felé. Félszázaddal később a fiatal Tintoretto is ugyanazon úton halad. Míg azonban Tizian boldog mosollyal festette a szemérmetlen pogány isteneket, nem is sejtve, hogy a rothadásnak indult szép testben a halott eszme újra föl fog támadni, Tintoretto belső hang hívására már a diadalmas Krisztus elé készült. Nemzete megalázottsága: a spanyol uralom terjedése rá nézve — épp úgy, mint az „Utolsó ítélet” Michelangelójára nézve — valóságos tragédia volt és nem üzlet, mint Tiziannak, ki egy görög isten derűs nyugalmaival festette tovább csengő aranyakért a szép Venusokat és Danaekat.

A Tintoretto művészetének fő tárgya a kor ízlésének kényszere, az önkeresés kezdő évei után a pogány bacchanaliákból elkívánczozó lélek, — amelyik Lorenzo Lotto Tisztaság diadalában (Róma, Palazzo Rospigliosi) már győzelmesen veszi föl a harcot az Olympus ellen. A biblia alakjai nála már nem szórákzó novellák hősei, hanem tragikusan mély szimbólumok. Ha Giorgione lírikus és Tizian epikus volt, ő drámaíró, ki a biblia témáit mozgalmas cselekvényben fejleszti előttünk és érzéseit a színnek, a fénynek és az árnyéknak olyan démoni hatalmával fejezi ki, mely épp úgy megdöbbsentette kortársait, mint a Michelangelo művészete. *E belső küzdelmek expresszív ereje természetesen megbontja a régi kompozíció nyugalmaát és egységét, s a renaissance klasszikus eredményei nemsokára a barokk dinamikájába hullnak szét.* Tehát olyan fejlődés, mely bomlást, az érzés paté-

tikus túláradását jelenti; bomlását a test és a lélek azon harmóniájának, mely legmagasabb fejlődési fokát az antik után Raffaelben érte el.

Carpaccióról, Giov. Belliniről, Giorgioneról tudomást vesz, de a Schiavone koloritja és a Bonifazio kompozíció újítása, a parallelizmus jobban érdekli, mint a mult összes eredménye. A Tizian színessége és arany tónusa izgatja ugyan, de csak akkor eszmél a keresett új útra, amikor Michelangelo drámai-plasztikai képírásának az anatómiai, rajz- és kompozíció-elemeivel megismerkedik, mert csak *akkor eszmél saját magára: a színes Michelangelóra.* Szent Márkus megszabadítja a keresztény rabszolgát (1548, Accademia), már e hatásnak és új célnak az eredménye. Mozgalmas, merész tömegművészet, mely a momentánítás hangsúlyozásával a plasztikus és merészen meg rövidített alakokat a szabad téren, ellentétes ízzó színekben, fényben és levegőben olyan erővel fűrészt meg, hogy a művészi céljában és eszközeiben már megállapodott Tiziant is megzavarja. A csodát a keresztény rabszolga hite idézi elő, de Szent Márkust senki se látja, csak ő, a megszabadított. A nagy mozgalmasságú kompozíció meglepően új volt, a nyugalom művészetének a városában valóságos visszatetszést keltett, hogy az első meglepetés után annál jobban ünnepelje, — nem az előkelőség, hanem a nép, *aki megérezte, hogy róla van szó* és az ifjabb művész-nemzedék, amelyik a római és a firenzei szellem beköszöntését Velencébe üdvözölte e képben. Új volt a térábrázolás, a kísérteties világítás s a csoda plasztikus szemléltetése a *Szent Márkus holttestének a megtalálásában* is: a holttestet a katakombák sírjai közt keresik és íme, a szent maga válik élő szellemmé és mutat saját sírjára (Milano). Csaknem démoni erővel teljes a *Szent Márkus holttestének az elszállítása a viharban* (Accademia), *A szaracén megmentése a hajótöréstől* pedig a tengeri vihar eddig soha nem látott reális ábrázolása (Accademia). Az interieur-távlat, a mély tér, a

kompozíció egységének klasszikus megvalósítása a *Kánai mennyező* (1561, Salute). Az *aranyborjú imádása* (S. M. dell'Orto) nem ábrázolja magát az imádat, csak az előkészületet. A körzöt kezében tartó művész és az Áron lábai elé rakják az emberek a rengeteg aranyat és drágakövet. Vajjon nem a Tizian aranyimádására céloz az aranyat megvető Tintoretto? Az *Utolsó ítélet* egyik legeredetibb fölfogású koncepciója Tintorettónak: csupa átszellemülés, igazi apokalisztikus látomás, melynek forrása nem irodalmi emlék, hanem a színben, formában, fényben és árnyban jelentkező világteremtő erő, a fájdalom. Ugy látszik, ez a művészet Velence ellen fordul. Ez már nem felüdít, nem erősíti érzéki életenergiánkat, hanem arra kényszerít, hogy lelkünk mélyébe szállva leromboljuk azokat a bálványokat, melyeket a renaissance gögös embere önmagának emelt. Ez a művészet nem a Venu-sokat és a Danaekat ünnepli, hanem valóságos szociális érzéssel a gyermekét karján cipelő anyát, mint a magáról megfélemedezett társadalom élő lelkiismeretét, aki mindenütt ott van, de akit senki se akar észrevenni. Ez a művészet megmondja az igazat, de nem a természet nyers igazsága benne a lényeges, amint Jacob Burckhardttal együtt sokan hitték, mert a természet csak a brutális gesztusokat nyújtja ahhoz, hogy a lelki élet szépségének isteni eredetét annál jobban kiemelje. Ez a művészet erős fényeket villogtat meg, de nem azért, hogy színjátékával elfeledtesse az élet csalódásait, hanem hogy bevilágítson olyan mélységekbe, ahonnan a lélek vágyódva kiált Isten után, s a melyekről a renaissance embere önmaga imádása közben teljesen megfélemedezett. Igaz, hogy e gesztusok pátosza sokszor színpadias, de a drámai előadás pátosza élet-szükséglet, tehát igaz mindaddig, amíg a lelki feszültség öntudatlan kirobbanása. E képek bibliai eseményein, vagy helyesebben: a földolgozás módján, festői stílusán át olyan végtelenbe vágyó emberi lelket ismerünk meg, ki átmeneti korának inkább áldozata,

mint diadala. És áldozata testében folytonosan háborgó lelkének, mint Michelangelo. Sokat tanul tőle, de nagyobb és önállóbb tehetség annál, hogy hatása őt is összemorzsolja; mert ő is belső szükségből, temperamentumának, szenvedélyességének parancsszavára kapcsolódik az új világérzésbe, a barokkba. De míg a harcos pogány titán élete végén a béke és szeretet nevében hajtott térdet a keresztény Ethosz előtt, addig a fiatalabb Tintoretto az ellenreformáció tudatosan harcos festői apostola lesz. A látomás illanó, hamar tovatűnő; festői rögzítése se lehet tehát kicsinyesen megalkuvó, hanem merész, lendületes. Ezért ecsetvezetése modernül széles, a megnemértésig, sokszor a jogos elítélésig. Mert más képekhez szoktatta a szemet a renaissance: a szín- és formaharmónia befejezettséget, tökéletességet, előkelőséget jelentett. Tintoretto legtöbbször a vázlattal befejezi a képet s csak ott merül el részletekbe, ahol hangsúlyozni akar valamit, különben mindig az egész látomás, az egész kép lebeg szeme előtt és ő is azt kívánja, hogy ezt az egész képet nézzük, mellyel a tért kitöltötte. Elképzeltük, hogy a kompozíció és festői harmóniához szokott Velencét elfogódottá tette ez a „ferde” művészet, még ha sokszor melódiák zengtek is ki abból. Nem ünnepelte annyira, mint a Tizianét, mert megérezte, hogy ez az ember ellene van és a bibliát is komolyan veszi. Átengedte tehát a népnek, hogy prédikáljon neki. Aligha sejtette, hogy Michelangelo és a Tintoretto művészetében kavargó erők robbantják föl egykor — a francia forradalomban — az ő szép, de önző tiziani világát.

Tintoretto mindig más, mint más, kompozícióban, formában, színben, térben. Kicsi fejű, karcsú, magas férfiai és asszonyai lehet, hogy a Parmegianino gyermekei, de nem ez a lényeges, hanem az, hogy már nem a renaissance kísértő, érett szépségei: olyan emberek, akik inkább ápolják lelküket, mint testüket. És hogy meglátja az arcon ezt az ápolt, vagy elhanyagolt lelket! Nem a nagy mozgalmas kompozíciókban, hanem

a nyugodt képmásokban ragyogtatja páratlan emberismeretét: minden arcképe lelki kép; lelkibb és igazabb, bár nem festőibb, mint a Tiziané: egyszerű, közvetlen, legtöbbször szürke vagy barna háttérrel, ami szintén nem fontos, mert csak a szemeken át akar hozzánk szólni és nem a saját maga, vagy a történelem, hanem az ábrázolt egyén nevében. Sok arcképe közül aránylag kevés van Velencében. (Accademia, Pal. Ducale, Cá d'Oro, stb.)

A Tintoretto-pantheon, a Scuola di San Rocco hatalmas képei közt is leghatalmasabb Krisztus keresztfeszítése (1565). A kompozíció egységét a tér és a fény egysége határozza meg. Mindenik drámai mozzanat a főcselekmény, mint befejezett tény felé vezet. Semmi külső pátosz. A nagy tömeg közömbös, vagy szórakozik. Csak a Jézus hozzátartozói omlanak össze némán a kereszttövében. Csupa reális jellemzés minden részlet, hogy az egész ideális jelentőséget emelje.

Tintoretto mindenik képének megvan a maga új tartalmi, szerkezeti és festői élménye. Keletkezésük sorrendjébe állítva őket világos művészi fejlődésének útja: a természetből és a mesterségesen megvilágított modellből indul ki, de Lionardo tanítása értelmében eljut a szabad alkotásig. Másrészt a velencei-bizánci hagyomány tarka, mozaik síkművészetéből a római-firenzei művészet eredményein át a tiszta festőiségnek azon magaslatára jut, ahol a szín, a fény és az árny elválik a tárgytól, nem modellál, hanem a természetten túlelmelkedve festői dekoratív elemmé: a lelki élet drámai viharzásainak szimbolikus hordozójává lesz, mint Michelangelonál a forma.

A Pal. Ducaleban még titáni munka várt Tintoretto-ra. A Mennyeország témája maga a mennyei végelenség és harmónia, melynek központja Krisztus, Mária, a szentek, próféták, a tiszta lelkek, kik lebegő és a térben időtlen időig mozgó felhők szféráiban ülnek lelki magasztosságban angyalok millióitól körülvéve.

Tehát tér és idő nélkül való szemlélődés. Igazi dantei látomás. És a kompozíció szempontjából a térkitöltés valóságos csodája.

Tintoretto „Utolsó vallomása” a *Mannaszüretelés* és a *Utolsó vacsora* (S. Giorgio Maggiore).

Ha az első — Dvorák szerint — a mindennapi élet kenyérgondját jelenti, a második, a vele szemben lévő kép a fontosabbra utal, amit az első képen a lombos faágat melléhez szorító nő lát meg csupán, — mintha csak az ő szívéen át dobogna a világ szíve, — hogy az ige testté lett abban a kenyérben, melyet a fényárban átszellemült Krisztus két kézzel és ünnepelesen szomszédjainak nyújt. E pillanatban angyalsereg száll a hatalmas terembe, szétfeszíti a zárt tér architektonikus kötöttségét és nem lehet tudni, hol végződik a föld és hol kezdődik az égi, a szellemi örökkévalóság.

Tintoretto művészetének mélységeit és magasságait, erőit és gyöngeségeit nagy ellentétek, nagy ellenmondások jellemzik. Ez ellentétek nemcsak lelkiek, hanem technikaiak is: élet-halál harcát a művészi hírnévért és a megromlott társadalom új ethizálásáért olyan szenvedélyes kézírással fejezi ki, amelyet a gyorsan, gondtalanul készített festékanyag tartósságban nem tudott évszázadokig követni. Eltakart, de renoválással előkerült képrészletek valóságos színcsodákról mesélnek, úgy hogy amit ma látunk az ő művészetéből, csak az egykori kép szomorú árnyéka, — ellentétben Tizian képeivel, melyek ma is élnek és világítanak. Ezért lehetetlen kérdeznünk, hogy melyik nagyobb: ő e vagy Tizian. Bizonyos csak az, hogy két egymással ellentétes világnézetnek a kifejezői, s e különbségben formai értékelésük is benne volna, ha Tintoretto is régi színeiben ragyogna.

Tintoretto testi és lelki képírásának, emberi és művészi egyéniségének másik nagy ellentéte a nálánál tíz évvel fiatalabb Paolo Veronese (1528—1588). Csak dachból is a Tizian pártfogoltja s ha nem is festői

látásának, de életderűjének, ábrázoló és festőiségre való törekvéseinek a veronai hűvös ezüstös kékes szürkében és a meleg vörös és sárga harmóniakban szerencsés továbbfejlesztője. Ő is a földi istenek kedveltje, mint Tizian. Arról az új lelki megmozdulásról, mely Savanarolán át Michelangelót, Tintoretot és Grecót érintette, sejtelve sincs. Művészi fölfogása tehát nem etikai-esztétikai, mint a Tintorettoé, hanem optikai-hedonisztikus, mint a Tiziané, ami azt jelenti, hogy nem a bibliai tragédiái érdeklik, tehát a lélek élete, hanem a külső élet, a színes ünnepi ceremónia, a nagystíliú díszes fölvonulás, a jólét, a pompa, a kacagás. Ő is fest oltárképeket, bibliai lakomákat és Velence dicsőségét hirdető panorámákat. De az oltárképen nem az oltár a lényeges, hanem a kép. Máriában nem az istenanya, hanem az előkelő szép asszony. A bibliai lakomákon — az őt legjellemzőbb és legsikerültebben megoldott témáján — nem a Jézus csodája a lényeges, hanem a színes, suhogó selyemruha és a sok finom, inyenc falat a gazdagon fölterített asztalon, — jóllehet többnyire szerzetesek ebédlője számára festette azokat! Egyben azonban hasonlít Tintorettoéhoz: a képek méreteinek a nagyságában. *Neki nincsenek misztikus látomásai s mivel a szegény embert nem látja meg, éppen olyan harmóniában van a világgal és önmagával, mint Tizian.* Míg Tintoretto élő tagadása a renaissancenak, ő ünnepelt tovább-folytatója abban a Velencében, mely hivatalosan olyan nehezen és későn engedte be lagunái közé a pogány isteneket. Az igaz, hogy ezekhez sincs sokkal több köze, mint a kereszténységhez, mert épp oly bátran és szabadon játszik a mitológiai tárggyal is: *Európa*, kit Jupiter „elrabol”, előkelően öltözött ragyogó szépségű velencei dáma, ki lassan és kényelmesen helyezkedik el a megkoronázott bika hátán és arra is vigyáz, hogy drága selyemruháját össze ne gyűrje.

Veronese minden tárgynak csak a festői lényegét látja meg, ami helyes is addig, amíg csak dekora-

tív festő akar lenni. Kompozíció-művészetének is az a legnagyobb értéke, hogy mindig megtalálja azt az előkelő külső keretet, melyben alakjai finom érzékkel elhelyezve formájukban és óriási színskálájukban érvényesülni tudnak: megfürösztí őket a fény és levegő áramában, hogy a szem elkáprázzék előkelőségüktől és életük szépségétől. Képeivel sokszor találkozunk Velencében és bizonyos, hogy a legfáradtabb ember is elgyönyörködik bennük, mert nem fárasztja a szellemet, mint Tintoretto, csak a szemhez szól, igazolására azoknak, kik a képben csak képet keresnek: színharmonikiákat és színmelódiákat. E színek ma is frissek, ma is élnek és világítanak, körülsímogatva azt a sok szép előkelő asszonyt és férfit, ki képein fölvonul, élő bizonyosságául annak, hogy ez a Velence még élni akar. Pedig már beteg volt, csak hogy az utolsó divat szépségei miatt nem eszmélt a holnapra. Ennek az olympusi városnak az apotheozisát nem is festhette volna meg más oly tökéletesen, mint Veronese (Pal. Ducale). A Veneziát megkoronázó lebegő angyal Tintoretto örökség; de nem baj: ki kéri számon, ha így át tudta venni? Veronese tehát a XVI. század Carpacciója, a velencei élet illusztrátora, de még világosabb, még levegősebb. Nem monumentális, hanem dekoratív festő, mert a monumentalitáshoz hiányzik a tartalom lelki értéke, amit legnagyobb elismerője, Burckhardt benne nem is keresett és amit Tintorettoiban észre sem vett.

Ami Tintoretto és Veronese után következik, békés átmenet a XVIII. századba, anélkül, hogy ugyanaz az eklekticizmussal és naturalizmussal járó hanyatlás következett volna itt el, mint Rómában és Firenzében a „modorosakkal”. A barokk stílus-képző ereje sajátos módon Velencében inkább az építészetben és szobrászatban jelentkezett, mint a képírásban. Itt komoly mondanivalója csak a gótikus érzésű Tintoretto-nak volt, aki művészetének lelki tartalmával letérve a renaissance útjáról, annak formai törvényeit is mind szenvedélyesebben megtagadta, amikor az eddig plaszt-

tikai életet jelentő fény és árny ellentéteket nemcsak festői értékke, hanem végtelenbe vágyó lelki életének kifejező eszközévé tette. Már úgy látszott, hogy a velencei képírás mindent elmondott, amire géniusza csak ihlethette, mert Tiepolóig senkinek sem volt új mondanivalója. Akinek lett volna, — és pedig a Tintoretto szellemében, — Grecónak, az már 1575-ben Spanyolországba vándorolt. *Domenico Tintoretto*, a nagy Tintoretto fia (1562—1637), *Palma Giovane* és mások: nevek, melyek közül mint Velencét dicsító festőt, *Vicentinót* emeljük ki. (III. *Henrik partraszállása Velencében*, Pal. Ducale), továbbá *G. Contarinit* (1549—1606), a *Veronai ütközet* szerzőjét (Pal. Ducale). A *Rubens*, *Van Dyck* és a *Velasquez* velencei tartózkodása nemcsak rájuk hatott termékenyítőleg, hanem a fiatalabb velenceiekre is. A római *Caravaggio* naturalista stílusával köszöntött be, a genovai *Fr. Rosa*, a müncheni *K. Loth*, *Luca Giordano* mind nem hagytak tartósabb nyomot az átmeneti kor velencei művészetében. *Tizian* hagyományához tért vissza *Padovanino*. A különböző hatásokon, de különösen Tintoretton át a saját útját kereste. A, *Zanchi d'Este* (1639—1722) (Az 1630-iki pestis, Scuola di S. Rocco) és *Lazzarini*, a Tiepolo mestere (1654—1740), kinél azonban nagyobb egyéniség *Piazzetta* (1682—1754), a Tiepolo igazi útmutatója (*Szent Domokos megdicsőülése*, S. Giov. e Paolo), ki dekoratív fölfogásával és ezüstös színeivel kész Tiepolo, ha ugyan e képet nem maga Tiepolo festette! A rokokó finomkodása jelentkezik *Rosalba Carriera* édeskés, de nem minden karakter nélkül való pasztel arcképein. Életrevaló genre-festő *Pietro Longhi*, Velence krónikása (1702—1762), Páris J. Baptiste Pater-e. (Az orvosnál, A kuruzsló, A táncóra, Az öltözködés, mind az Accademiában és ezeken kívül egész terem Longhi-kép a Museo Correrben.)

Gentile Bellini, Carpaccio, Veronese sokat megőrzött a régi Velence szépségéből; a várost, mint festői

jelenséget azonban csak a XVIII. század vége felé fedezi föl *Carlevari*. De csak a felfedezés dicsősége az övé, a vele járó festői problémák megoldása a gazdagabb egyéniségű *Antonio Canal* (Canaletto) érdeme (1697—1768). Az ő megoldása is még kicsinyes, mert a valóság másolása; de már lelkiismeretes és igazi festői látás eredménye, mert meglátja Velence párás arany tónusát. (*Torre di Malghera*, Museo Correr, *Egy palota udvara*, Accademia, *Canal grande*, London.)

Francesco Guardi (1712—1793). Már nemcsak másol, hanem alkot is. A párás levegő fényátítatottságát s a laguna vizének szürkés-kék és zöld színét oly frissen, impresszionisztikusan foglalja az éggel a végtelen tér tónus-egységébe, hogy bármelyik modern festő megirigyelheti. (*A Szent Márkus kikötő*, Accademia, *A Giudecca látképe*, Berlin.) Figurális interiőr-képei hűséges és egyben művészi hatású korszépek kora társadalmi életéből (*A bál*, *Látogatás a kolostorban* (Museo Correr). Műveinek legnagyobb és legértékesebb része külföldre került).

A XVII. század e csöndes, bár a tiszta festőiség szempontjából nem eredménytelen munkássága után jelenik meg a XVIII. század legnagyobb olasz festőművésze, a velencei születésű *Tiepolo* (1693—1770). Az ő művészetében ébred még egyszer Velence új dicsőségre, mert művészete Velence nagyságának utolsó föllobbanása. A Canaletto, a Longhi és a Guardi Velencéje nem teljes az ő munkássága nélkül, mert a raffináltan arisztokratikus velencei életnek és léleknek, mely az ellenreformáció hitbuzgóságának és a már cinikussá váló kacagó életörömnél, érzékiségnek és miszticizmusnak volt a keveréke, ő a legklasszikusabb illusztrátora. Pedig már nem volt valami nagy oka Velencének a kacagásra, mert politikai és kereskedelmi tétlenségre ítélve napról-napra szegényebb lett. A politikai, irodalmi és művészeti élet néhány előkelő női szalonban összpontosult, — mint ugyanezen időben

Párisban. A velencei nő a nyilvános társadalmi élet számára csak most szabadult föl igazán és annyi évszázad bizánci rabszolgaságáért irtóztató bosszút áll: most ő teszi rabszolgává a férfit — hozományával, szépsége hatalmával és — szabadságával, vagyis a családi élet szentségének teljes lábbal tiprásával. A tehetősebb polgárság természetesen utánozza a nobilekat. Mind az előkelők, mind a polgárok villáit, melyek nagyrésze a Brenta mellett, vagy Friaulban volt, Tiepolo díszítette. És mit festett Tiepolo? Ugyanazt, amit elődei: bibliai és pogány mitológiai tárgyakat, a maga körül lévő életet, Nyugat hiú és Kelet színes embereit, de végeredményül kevés elbeszélhetőt, mert annyira festő, hogy színeinek „muzsikájáról” lehet beszélni, de legjellemzőbb, legegységibb műveiben irodalmi, vagyis szóval elmondható tartalmáról alig. Tintorettonál se lehetett mindig tudni, hogy alakjai ülnek-e vagy guggolnak, fekszenek-e vagy lebegnek: tér és idő, nála is maga a végtelen. Tiepolónál még kevesebbet tudunk, majdnem oly keveset, mint a modern expresszionistáknál. Mert ő is meghazudtolja a fizika és lélektan ismert törvényeit, sőt a művészetek legősibb elemét, a ritmust és a szimmetriát is megtagadja kompozíció nélküli kompozícióiban, hogy új ritmus, új szimmetria és új kompozíció elfogadására kényszerítsen, melynek csak egyetlen törvényét ismeri, a szín, fény, levegő, az emberek és épületek tömeg szerinti elrendezését világító fényekbe és sötét árnyékokba; kompozíciója tehát nem annyira a legtöbbször szétszórt vagy a kép szélére kitolt néhány alaknak, mint inkább a színeknek: a kék, rózsaszín, lila, sárga és fehér színeknek összehangolása. E tömegek azonban nem a barokk súlyos tömegei, hanem lehelletfinom színfoltok, melyeket olyan boszorkányos könnyedséggel rendel alá egy vezető szín ideges és szeszélyes nyugtalanságának, hogy a meglepődéstől szólni se tudunk, mert a kép megfog, érdekel, kiemel a dolgok logikus rendjéből és színeképzeletünket, kedélyünket eddig nem ismert módon gyönyörködteti. Semmi vi-

haros élmény, ami az embereket szenvedélyes gesztusra kényszerítené: testen és lelken valami láthatatlan fékező erő uralkodik: a túlfinomult ízlés. A barokk-kor hangos, mert szenvedélyes szava fáradt sóhajjá hal- kul és eltűnik az élet fakadó rózsája is az arcokról. E sápadtság azonban nem az aszkézis átszellemesítése, hanem ellenkezőleg: az élet utolsó örömeit lassan, inyencmódra szürcsölgető emberek vértelensége, — amely egyúttal egy régi kultúra haldoklását is jelenti.

Tiepolo is szorgalmas és fáradhatatlan; az ő munkássága is óriási, de hasonlíthatatlanul könnyebben dolgozott, mint a renaissance összes nagy művésze, — ha ugyan „dolgozott” és nem csak „játszott” az ecsettel. Munkásságának nagy része templomok és paloták freskódíszítésére esik. Ő is — csak festő volt, mint Tizian és Veronese. Hát a színek e két nagy költője és a Tintoretto fény és árny misztikája után mi lehetett az ő festői mondanivalója? A Tizian és Veronese színeivel már nem lett volna mit mondanía, tehát tó- nust és szerkesztésmódot változtat és tovább fejleszti a freskó dekoratív erejét. Nem elégszik meg a Tizian és a Veronese térábrázolásával, hanem követi Tinto- rettót és leontva az architektúra kötöttségét, a végte- lenbe törekszik. Ám nem a lelki élet végtelenébe, ha- nem csak a szabadba, az ég felé, az illúziós-tér végte- lensége felé. Célját eléri: magával ragad, s mi elfeled- kezve magunkról a zárt falak közt is levegőt és nap- fényt szívunk magunkba, ha belépünk a *Palazzo Labia*, a *Palazzo Rezzonico* termeibe, a *würzburgi érseki pa- lota lépcsőházába*, vagy *Velence* ama templomaiba, me- lyeket ő díszített: a *S. Maria della Pietába*, a *Chiesa dei Salziba*, a *S. Maria del Rosario*-ba, hol teljesen egyéni felfogású oltárképeiben is gyönyörködhetünk. Fejlődésének végső állomása és diadala a madridi ki- rályi palota freskó-sorozata.

De palotáról van szó vagy templomról, a festő szemével nézve a dolgokat mindegy, mert mindenütt győz a „hazugság”: mert minden csak látszat: az ar-

chitektúra, a téma, a levegő, a napsugár, az ildomoság, az áhítat. Ám e látszatban örömünk telik, mert színnel még senki se győzte le ennyire a valóságot, mint ő. Így még senki se éreztette, hogy a festészet: a hazugság színes művészete. A klasszikus azonban éppen az, hogy e hazugság tartalmilag igaz, mert a kor embere lelki életének a festői kifejezése.

A szalonokban a plátói szerelem volt az élet-ideál, — a kaszinókban és kártyabarangokban azonban elfeledkeztek róla. A vallásosság az ellenreformáció sikere óta divat lett: egyházi és világi hatóságok szigorúan vigyáztak arra, hogy a nők állig begombolkozva öltözködjének, pedig a Casanova, Gozzi, Lungo, Da Ponte, de Brosse korában bizony nem lehetett könnyű feladat. A Tiepolo genije azonban éppen abban volt, hogy alkalmazkodva is mindent elmondott, ami a velencei pszihét a XVIII. században foglalkoztatta.

Halála után győzött a már kísértő új klasszicizmus, de az új iránynak Velencében inkább plasztikai, mint festői sikere volt az „isten” Canovával. A festők közül Francesco Hayez, az Itáliával való egyesülés után pedig Vincenzo Cabianca és az új Guardi: Favretto érdemel említést.

*

Velence hanyatlásának szálai — amint láttuk — messzi századokba nyúlnak vissza, hisz már a XII. században is mutatkoztak a jelei. Egykori gazdagságának a forrása nemcsak a szívós, kitartó munkásság és hivatására való gyors eszmélés volt, hanem a véletlen szerencse is, amelyet ezerszeresen kamatoztatott. De bukásának okai közt — minden politikai bölcsesége és geniális diplomáciája ellenére is — ugyanazt a véletlent rombolás formájában is ott találjuk. Mi vehette el értelmének az élet, a körülmények mérlegelésének régi nagy művészetét e romboló véletlenül kívül más, amit nem tudtak bölcsességük igájába kény-

szeríteni, mint elbizakodottságuk és az élet nemesebb formáinak teljesen szem és lélek elől való tévesztése? Még egy tényező mindenestre: ragaszkodásuk ősi alkotmányukhoz. E ragaszkodás ugyanis csak addig volt erény, míg a folytonosan változó társadalmi, politikai és gazdasági viszonyok nem kezdték ki az alkotmány gyökereit. De Velence irigyelt és egyben félelmetes diplomáciája ellentmondásba került saját létérdekével, amikor eltúrte, hogy a régi patricius-családok koldusbotra, s az új patriciusok, — kik Ciprusz utolsó védelmekor kapták fizetésül nemességüket, — vagyonuk, s most új nemességük révén hatalomra juszanak. A régi patriciusok az új idők szellemének és saját létérdeküknek megfelelő reformoktól remélték elvesztett hatalmuk visszaszerzését és hagyományaik ellenére is demokratákká lettek. Az új patriciusok is csak saját létérdekükért és nem hazájuk javáért ragaszkodtak a konzervatív alkotmányhoz: ettől remélték hatalmuk biztosítását. *Ezen ellentéték kiegyenlíthetetlenségének lett áldozata az erkölcsében már megromlott Velence.* Mivel mind a két párt csak saját sorsával törődött, természetes, hogy erőtlensége tudatában Napoleonnal szemben tehetetlen volt: de azzal, hogy a fegyveres ellenállást meg se kísérelte, — amit pedig még az elrothadt Bizánc is megkísérelt, — nemcsak politikai, hanem saját erkölcsi halálos ítéletét is aláírta. Minél inkább igaz, hogy a nép Napoleont szabadítóként üdvözölte, hogy a Piazzettán szabadságfákat ültetett és körülötte tombolva táncolta a car-magnolet, annál inkább megérdemelte sorsát.

1866 óta az osztrák uralom alól felszabadult Venezia az egységessé vált nagyhatalmi Olaszországnak része, jelentős kikötő, és még jelentősebb idegenforgalmi városa. Társadalmilag évtizedeken át kihalt volt, ma — a fasiszta Olaszország varázsa alatt — itt is mintha új polgári élet ébredne. A Lidó irányában villanegyedek alakulnak, ipara és kereskedelme élénkül, — Velence örökéletű.

IRODALOM.

G. Lorenzetti: Venezia e il suo estuario. 1926. Venezia.

K. Scheffler: Italien, 1925.

H. Kretschmayr: Geschichte von Venedig, I., II.

Ruskin: Velence kövei, I—III. (Geöcze S. ford.)

Charles Diehl: Venise, 1925.

K. Scheffler: Italien, 1925.

művein kívül a Corrado Ricci, Berenson, G. Pauli, W. Hausenstein, Leo Planiscig, W. Weisbach, H. Wölflin, Chledowski, W. v. Bode, P. Schubring, Mayer-Bercken, Dvorak, C. Gurlitt, Raschdorff, Weese, stb. Velence művészetére vonatkozó művei vagy tanulmányai, továbbá Burckhardt: „Der Cicerone”, „Die Kultur des Renaissance”.

Részlettanulmányra: Molmenti: La storia di Venezia nella vita privata, I—III. és Ramanin: Storia documentala di Venezia, I—X.

TARTALOM

	Lap
Velence története	3
Velence alkotmánya és viszonya az egyházhoz ..	13
A város képének kialakulása	17
Az ünneplő és mulató Velence	23
Velence és a művészetek:	
1. Az építészet	26
2. A szobrászat	34
3. A festészet	40
Irodalom	78

